

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Mario Tukerić

**Otpor tretiranoga tijela – etičko-politička  
dimenzija pripovijedanja u djelu J.M.  
Coetzeea**

DOKTORSKI RAD

Mentor: prof. dr. sc. Vladimir Biti

Zagreb, 2017.

University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences

Mario Tukerić

**The resistance of the treated body – the  
ethical-political dimension of the  
narrative in the work of  
J.M. Coetzee**

DOCTORAL THESIS

Supervisor: prof. dr. sc. Vladimir Biti

Zagreb, 2017

## **Zahvala**

Prošlo je puno vremena od kad sam prvi puta ušao u kabinet profesora Bitija i predložio mu da napišem rad o Coetzeeu. Tada nisam ni slutio koliko sam daleko od cilja i što me sve čeka. Ovom bih mu se prilikom želio zahvaliti na pomoći koju mi je kroz cijelo to vrijeme nesebično pružao, na savjetima, podršci i neograničenoj slobodi koju sam u pisanju rada imao.

A do cilja sigurno ne bih došao da nije bilo Martine i njezine bezuvjetne ljubavi. Hvala joj na strpljenju i podršci koju mi je sve ovo vrijeme pružala.

## Sažetak

U doktorskoj disertaciji analiziram pet romana južnoafričkog pisca J.M. Coetzeea: *Dusklands*, *Waiting for the Barbarians*, *Life & Times of Michael K*, *Age of Iron* i *Disgrace*. Cilj je disertacije pokazati kako Coetzee u svojim romanima tretira i razrješava etičko-političku napetost, isprepletanje privatnog i javnog te kakva je uloga ljudskog tijela i patnje u rješavanju te napetosti. Iskustvo tjelesne boli ujedno je i motiv koji se provlači kroz sve analizirane roman. Sve dok na vlastitu tijelu ne iskusi patnju koju je iskusio Drugi, glavni lik nije ga u stanju razumjeti i prihvatiti. U tom procesu on prolazi put od politički (i društveno) dominantnog položaja do potpune marginalnosti i dezidentifikacije. Da bi postao etičkim subjektom, on mora svoj položaj zamijeniti onim slabijeg Drugog. Pritom Drugi odbija svaku doznačenu mu ulogu od strane glavnoga lika, koja bi pak potonjem omogućila jednostavnu identifikaciju s njim. Štoviše, i samo takvo nastojanje pokazuje se jedanko problematičnim nasilnim činom. Otpor koji takvom spoznajnom zaposjedanju pružaju tzv. *likovi drugosti* Coetzee pažljivim izborom pripovjednih strategija uprizoruje i na recepcijskoj razini susreta čitatelja s tekstom. I njemu je također uskraćen pristup konstitutivnoj drugosti teksta. U nemogućnosti da ovlada tekstom, prisiljen je odbaciti poznate interpretativne sheme i potražiti nove načine poštovanja i drugosti u tekstu i drugosti teksta.

Budući da je ovakav odnos prema poštovanju drugosti u bliskoj vezi s filozofijom Emmanuela Levinasa i Jacquesa Derridaa, Coetzeeve će romane analizirati iz perspektive nekih njihovih pojmova. U zaključku će strukturu Coetzeevih romana, s traumatskim događajem kao središtem i pokretačem promjene, povezati s izvodima o traumi Cathy Caruth.

## Prošireni sažetak na engleskom

In my doctoral dissertation I have analyzed the ethico-political tension in the novels of John M. Coetzee. In the center of this tension lies ambivalent status of the main character. As long as s/he herself/himself does not experience the pain and the suffering of the Other, s/he is not able to conceive and to understand this Other. That also means s/he must abandon politically (and socially) dominant position. In the long process s/he will change and learn to accept the otherness of the Other. But this change is not straightforward process and some of its aspects continue to be problematic.

One of the most dominant aspects of Coetzee's fiction is a resistance of the so called *character of otherness* against epistemological seizure of the main character, which results with the same resistance in the reader's attempt to take control over the text. By means of various narrative techniques Coetzee protects the alterity of his characters/text and at the same time destabilizes the reader's interpretive attitude, confronting him with the constitutively non-cognizable otherness of the text. In such a way the reader is requested to reject familiar patterns of interpretation and to look after the new ways of respecting the otherness of the text.

Because all of these aspects are central to the philosophy of Emmanuel Levinas and Jacques Derrida, I read and analyze Coetzee's fiction through some of their notions and concepts. From Levinas I take the notion of ethics as uncertain and precarious encounter in which subject always has "one obligation more" than the Other. From Derrida, insight that authority of the law lies not in its justice, but in violent act of its constitution. There is a gap between justice and law, because the latter relates always to the common and the first to the singularity (of the individual human being). Derrida claims that we always ought to question this "mystical foundation" of law and never be satisfied with its given boundaries (rules) because that means stopping and suppressing its opening to the marginal areas. From both thinkers I take the notion of ethics as an encounter with the Other in which her/his otherness always must be respected. That's not an easy demand though because every encounter with the Other is different and there's no general rule applicable. For Derrida this uncertainty in our own acts means beginning of ethics. For Levinas only rule that one must follow is command that comes from the face (visage) of the Other, which at the same time commands and begs for the respect of his otherness (life).

In the Introduction I write about main aspects of Coetzee's poetics and of the socio-political context of the South Africa which defined the whole cultural field. In the shadow of the struggle against apartheid, the only relevant and recognized mode of writing is one that describes and documents its evils. Already with his first novel Coetzee challenges this view and undermines the assumption of the correspondence between the reality and the fiction. Something that would become one of the most constant features of his writing. It is clear that from the perspective of the Marxist criticism, dominant at the time in South Africa, his novels will always lack political actuality, critique that will follow Coetzee through his whole oeuvre. But Coetzee will never accept any ideological enforcement and will continue to treat his writing as an act of personal freedom. This will result in somewhat ambivalent position: marginal in South Africa – emphasized even more by the fact of his extraordinary knowledge of literary and cultural history and of literary theory which he often uses in his writing – but at the same time well known and respected outside of it. In my reading this kind of marginality enables Coetzee to scrutinize his own role in the history of injustice and to challenge dominant model of relations which are grounded on power which excludes marginality and otherness. His particular attention to latter manifest itself in careful choice of narrative techniques and strategies which protects both alterity of his characters and text as a whole. This ethical moment also questions a political pragmatism and enables a new perspective of ethico-political relations. First step in that direction is abandoning of the position of the power and experience of pain on one's own body.

In the first chapter I analyze Coetzee's first novel, *Dusklands*, and show that in spite of postmodern techniques that he uses, it is a powerful political statement and critic of violence, respectively of colonialism and imperialism.

In the second chapter I analyze Coetzee's third novel, *Waiting for the barbarians*. Here too motif of the violence is dominant, but now from the perspective of personal responsibility. I read Magistrate's choices in the light of the Levinasian and Derridean understanding of ethics.

In the third chapter I read the novel *Life and times of Michael K* in the two directions. In first, at the stake is meaning of the K's resistance and respectively meaning and political relevance of the novel. The latter will be analyzed through the Nadine Gordimer's critic in which she claims its political failure. In the second direction I read K's farming and elusiveness as an impossible quest for a place outside time, for a kind of carried out utopia – heterotopia.

In the fourth chapter I read *The age of iron*. It's a familiar ground of violence, state of emergency and coping with personal guilt. Like in *Barbarians* here too are the spheres of the public and the private interwoven, but now the future is even grimmer. I read this novel in the light of Coetzee's insistence that there is no possibility of (satisfied) ending of the secular confession. Theme he will also be occupied with in the *Disgrace*. *The age of iron* also introduces a theme of old age and dependence on the other, process already initiated with *Barbarians*.

In the fifth chapter I read Coetzee's first novel dealing with postapartheid South Africa, *Disgrace*. If the charge of the lack of the political actuality were common for Coetzee's novels before the end of apartheid era, now the situation is opposite. He is charged for the political incorrectness, even racism. The new South Africa in Coetzee's eyes isn't as bright and happy as its new slogan of *rainbow nation* tells. This time political actuality is undesirable. I read *Disgrace* as a continuation of the search for a mode of coexistence between the races after centuries of racism and exploitation. Knowing Coetzee, it is clear that this is not an easy venture. I read Lurie's unsuccessful attempts to enforce his solution of the problem and Lucy's insistence on her autonomy in the light of Levinas notion of otherness, of accepting what is the most difficult to accept. I also problematize narrative instances and distribution of responsibility in the triangle author-narrator-character.

In the conclusion I look at traumatic aspect of Coetzee's writing which has a direct correlation in violent reality.

The main purpose of this dissertation is to show how Coetzee treats and also resolves ethico-political tension, preserves the otherness of both his characters and text and always looks for a ways to confront dominant political powers by his own rules. It is my hope that this work will also bring Coetzee's writing closer to attention of criticism in Croatia.

## **Ključne riječi**

Coetzee

aparthejd

etika

politika

tijelo

postmodernizam

Drugi

Levinas

Derrida

Foucault

Gordimer

Južna Afrika

Vijetnam

povijest

kolonijalizam

Buri

heterotopija



## SADRŽAJ

UVOD.....	1
Otpor .....	20
ZEMLJE SUMRAKA (1974).....	22
Projekt Vijetnam .....	23
Pripovijest Jacobusa Coetzeea.....	37
ČEKAJUĆI BARBARE (1980) .....	51
Nepomirljive odluke .....	53
Razglobljeno vrijeme – vrijeme Drugoga.....	58
Cijena slobode .....	62
ŽIVOT I DOBA MICHAELA K (1983) .....	67
Gordimerina kritika .....	69
Pravo na pripovijest .....	72
Milosrđe i samilost.....	76
Derrida – <i>Sila zakona</i> .....	81
Heterotopija – prostor slobode .....	84
Umjetnik bijega.....	87
Porozni temelji identiteta – manjak kao princip .....	92
ŽELJEZNO DOBA (1990).....	96
Glas i pitanje autoriteta – etičko-politička napetost.....	99
Roman kao ispovijest, pripovijedanje kao svjedočenje.....	108

<b>SRAMOTA (1999) .....</b>	<b>111</b>
<b>Južnoafrički kontekst .....</b>	<b>112</b>
<b>Tekstne instance – pripisivanje odgovornosti .....</b>	<b>116</b>
<b>Tijelo kao ulog.....</b>	<b>119</b>
<b>Isprika.....</b>	<b>123</b>
<b>Dezidentifikacija kao preduvjet novog početka .....</b>	<b>126</b>
<b>Kao pas – životinjsko kao etičko .....</b>	<b>131</b>
<b>BIBLIOGRAFIJA .....</b>	<b>142</b>
<b>BILJEŠKA O AUTORU .....</b>	<b>147</b>

**Martini, najdražem biću**

## UVOD

Prvotna zamisao ovoga rada bila je usredotočiti se na etički aspekt Coetzeeva pripovijedanja, i to konkretno na etiku kako je shvaća litavsko-francuski filozof Emmanuel Levinas. No vrlo se brzo pokazalo da će za ostvarenje tog cilja biti potrebno puno više napora i vremena nego što sam u početku mislio. Naime Levinas je težak i zahtjevan filozof čitanje kojeg zahtijeva puno strpljenja i određeno filozofsko predznanje – prije svega fenomenologije, Husserla i Heideggera – koje tada nisam imao. Tako je rad na Coetzeeu postao ujedno i rad na Levinasu. Nakon što sam, manje-više, uspio apsolvirati Levinasa, konačno sam mogao početi raditi na ostvarenju zacrtanog cilja. No čitajući ponovo Coetzeea, sada u ponešto širem kontekstu postmoderne etike – čije se glavne premise uglavnom izводе iz Levinasa – uvidio sam da je u čitanje nužno uključiti i političku dimenziju. Naravno da je potonja otpočetka trebala biti prisutna, ali sada sam puno više pažnje posvetio upravo *napetosti* koju proizvodi njihov međusobni doticaj, a koji, prema mojem čitanju, ima presudnu važnost za Coetzeevo pisanje.

Središnje pitanje ovog rada bit će dakle kako Coetzee razrješava napetost između političkog i etičkog, odnosno kako čuva i drugost svojih roman i drugost pojedinih likova u njima. U središtu je te napetosti promjena koju doživljava glavni lik, a koja je uvijek potaknuta tjelesnim iskustvom boli, bilo da se radi o fizičkom mučenju ili bolesti. Pokazat ću da se i u romanima u kojem nema te osnovne situacije – *Zemlje sumraka*, *Život i doba Michaela K* – radi o pripovijedanju koje, različitim pripovjednim strategijama, čuva nespoznatljivu drugost Drugoga/teksta (u slučaju *Michaela K*) i vraća glas nasilno ušutkanoj i zaboravljenoj drugosti (u slučaju *Zemalja sumraka*).

Moje će se čitanje oslanjati na Derridaovo i Levinasovo razumijevanje etike kao (neizvjesnog) odnosa s Drugim lišena sigurnosti pravila i obilježena inzistiranjem na očuvanju drugosti. Slobodno se može reći da je nesigurnost i neizvjesnost tog odnosa i jedna od glavnih osobina onoga što se uopćeno može nazvati postmodernim shvaćanjem etike. U središtu je potonjeg pokušaj da se etika oslobodi političke regulacije, odnosno da se više slobode ostavi individualnim odlukama pojedinaca. Tendencija da se zakonski definiraju svi aspekti društvenih odnosa nosi u sebi opasnost od

"umrtvljenja" individualnog moralnog osjećaja. Opasnost je tim veća što neprestana regulacija i umnožavanje pravila umjesto sigurnosti često donosi nesigurnost: što ih je više, teže nam je odabrati ona prava. Pitanje autoriteta, kako napominje Zygmunt Bauman, postaje izvor *ambivalencije*:

"Čeznemo za vodstvom kojemu možemo vjerovati i na koje se možemo osloniti kako bi dio gonidbene odgovornosti za naše izbore bio skinut s naših ramena. Ali svi su autoriteti kojima bismo to mogli povjeriti dovedeni u pitanje i nijedan se ne čini dovoljno snažnim dati nam stupanj sigurnosti koji tražimo."

Na kraju, dodaje Bauman, "ne vjerujemo nijednom autoritetu" što dovodi do "postmoderne moralne krize." (Bauman 1993, 37) Naravno, ovakva situacija najmanje zabrinjava državu koja u individualnom izboru vidi puno veću opasnost za vlastiti opstanak. Individualni izbori povlače za sobom i mogućnost anarhije, a to je nešto što ona nikako ne želi dozvoliti. Čini se da je moralna kriza o kojoj govori Bauman neizbježna posljedica same forme zakona koja je uvijek općenita čime se, prema Derridau, stvara jaz između prava i pravde, koja se pak uvijek odnosi na pojedinca/pojedinku. No za Derridaa nesigurnost u vlastite postupke znači i početak etičkog djelovanja. Tek kada smo suočeni s aporetičnim izborom, s paradoksalnom situacijom međusobno nepomirljivih odluka (double bind) počinje etika. To je neizvjesnost o kojoj govori i Levinas.

Coetzeevi romani kojima ću se baviti također su zaokupljeni pitanjem individualne odgovornosti. Oni, svaki na svoj način, pokušavaju razriješiti političko-etičku napetost, koja je najvećim dijelom rezultat političke svakodnevice aparthejda i kolonijalnog nasljeđa. Tematizirajući to nasljeđe Coetzee koristi prostor romana kako bi propitao i vlastito mjesto unutar njega, bilo da se radi o (neželjenoj) povijesnoj suodgovornosti za zločine predaka ili o povlaštenoj poziciji koju mu u strukturi aparthejda osigurava boja kože. Pritom posebnu pažnju posvećuje upravo samom statusu pripovijedanja, njegovim mehanizmima i vlastitoj autorskoj poziciji. To su aspekti koji u Južnoj Africi u ono vrijeme malo koga zanimaju i koji pisca koji se njima bavi stavljaju u težak položaj.

Coetzee je pažljivim odnosom prema formi svojih romana i mehanizmima pripovijedanja, sa svim implikacijama koje iz toga proizlaze – a one su, za neke kritičare, ono što i jest najproblematičnije –

otpočetka nailazio na nerazumijevanje.<sup>1</sup> Društveno-politička situacija u Južnoj Africi nije ostavljala mnogo prostora za slobodu pisca. Lukačevski model realizma (Attwell 1993, 9-25) bio je općeprihvaćeno mjesto, a književnost i umjetnost imali su samo jednu ulogu: pomoći u rušenju aparthejda. Sve je podređeno tomu; svaki aspekt života, pa tako i književnost, mora *dokumentirati* zla koja bijelci svakodnevno čine i koja su kroz povijest činili. Sve dok to čini, umjetnost ispunjava svoju svrhu. Njezina umjetnička vrijednost, barem trenutno, dok se ne ispuni zadani cilj, manje je važna. Marksistička kritika shvaća pisca kao portparola potlačenih koji je *dužan* dokumentirati stvarnost, prikazati društvene uvjete i imanentnu im ideologiju te prokazati hegemonijske tvorbe koje tu stvarnost oblikuju. I sve to, naravno, u realističkoj maniri.

Coetzee se otpočetka suprotstavlja takvoj instrumentalizaciji književnosti i odmah svojim prvim romanom pokazuje da je ono što ta kritika uzima kao neupitnu činjenicu i temelj – podudaranje između stvarnosti i fikcije, odvojenost književnosti i povijesti – itekako problematično. Štoviše, u skladu s naratološkim uvidima koji nastaju negdje u to vrijeme, Coetzee pokazuje da je povijest također (pripovjedni) konstrukt i da je povjesničar koji prokazuje njezin ideološki status uhvaćen u istu situaciju nijekanja vlastite ideološke situacije. U svom prvom romanu, *Zemljama sumraka*, Coetzee performativno uprizoruje cijeli taj (lažni) proces *konstruiranja* povijesti, uokvirujući ga književnošću, čime zapravo do nerazpoznatljivosti miješa elemente književnosti i povijesti, fikcije i faksije. U tom procesu on istovremeno pokazuje povijest u trenutku dok se piše i ideološki koristi za vlastite svrhe. On (u stvarnosti) ponavlja ono što (u fikciji) čini S.J.Coetzee, burski povjesničar: izostavlja i dodaje, umeće i prilagođava kako bi pokazao ono što je prvi želio sakriti. No budući da se sve događa u međugri književnosti i povijesti, povijesnih i fiktivnih dokumenata, igru je nemoguće uhvatiti i u potpunosti kontrolirati. Evo što Coetzee kaže o statusu povijesti u jeku ideoloških previranja oko statusa književnosti u 80-im.

"Ponavljam elementarnu i poznatu činjenicu: da povijest nije stvarnost; da je povijest vrsta diskurza; da je roman vrsta diskurza također, ali različita vrsta diskurza; da će povijest, neizbježno, u našoj kulturi pokušati, s različitim intenzitetom

---

<sup>1</sup> U vrijeme kad Coetzee objavljuje svoj prvi roman, 1974. godine, postmodernističko pripovijedanje zapravo tek počinje. Fowles je svoju *Žensku francuskog poručnika* objavio samo pet godina prije.

sile, zahtijevati primat, tvrditi da je temeljna forma (master-form) diskurza, kao što će se, neizbježno, ljudi poput mene braniti govoreći da povijest nije ništa drugo doli određena vrsta priče za koju su se ljudi složili da je pričaju jedni drugima – da autoritet povijesti, kao što je uvjerljivo ali na kraju tako uzaludno tvrdio Don Quijote, leži jednostavno u konsenzusu koji potražuje." (*Novel Today*, citirano prema Attwel 1993, 16)

Lebdeća sjena političkoga koje prijeti oduzimanjem autonomije i nameće ideološke imperativne ispravnost kojih je teško zaniijekati, ali čije prihvatanje znači za pisca odustajanje od vlastite autonomije. Ima li načina da se pomire, na prvi pogled nepomirljive, politička i ona osobna perspektiva? Smije li književnost odbiti nametnutu ulogu sredstva u političkoj borbi? I ne samo to, smije li pisac u tako opterećenim društveno-političkim uvjetima problematizirati i sam status književnosti, odnosno pripovijedanja? Je li pri tome (ipak) moguće biti političan i ukazati na nepravdu? U kakvom su odnosu tako (različito) shvaćeni koncepti politika? Može li dakle roman izdržati test povijesti i osvojiti za sebe autoritet i mjesto s kojeg će govoriti?

Posrijedi su pitanja koja se, u najvećoj mjeri, tiču politike reprezentacije, odnosno Coetzeeve problematizacije realističkog prikaza i korištenja postmodernističkih postupaka. Svijest o romanu kao *jezičnoj* tvorevini temeljni je postulat Coetzeeve poetike. Kroz čitav njegov opus provlači se i ponavlja tema odnosa stvarnosti i fikcije i razgradnja (realističke) iluzije o transparentnosti jezičnog medija. No ta svijest o posredničkom statusu jezika tek je usputna stanica. Metafiksijski postupci uvijek su dio šire poetičke zamisli – sredstvo da se upozori na prikazivački status povijesti, načelno neuhvatljivo značenje teksta, ili da se ukaže na jaz koji odvaja subjekt od Drugoga – očuvanja drugosti.<sup>2</sup> Često u njegovim romanima uopće nema izravne problematizacije pripovjednog prikaza – *Barbari*, *Željezno doba*, *Sramota* – pa ipak oni subvertiraju naslijeđeni realistički postulat o podudaranju fikcije i zbilje. Primjerice drukčijim poimanjem vremena – bilo da se pripovijedanje

---

<sup>2</sup> Drugost ovdje razumijevamo u levinasovsko-deridaovskom ključu kao nesvodivu razliku Drugoga, kao dio (identiteta) Drugoga koji se opire svim vrstama asimilacije i spoznajnog ovladavanja. Tek tim poštovanjem stvaraju se temelji za etički odnos s njim, a onda i za deridaovski koncept političkog gdje se ta razlika uključuje u nove ili već postojeće zakone – koji su je prethodno, iz bilo kojeg razloga, iz sebe isključili – donoseći sa sobom svijest o nužnosti da granice trebaju ostati otvorene za daljnja uključivanja. (Derrida 1990, 973)

organizira kao niz pasusa s brojevima u stilu filma (*U srcu zemlje*) ili u ritmu izmjene godišnjih doba (*Čekajući barbare*), dakle suprotstavljanjem cikličkog vremena linearnom – ukidanjem nadmoćne perspektive pripovjedača, redukcijom opisa i uskratom važnih informacija ili odabirom alegorije kao pripovjednog modusa. Drugim riječima, otkrivanje uvjeta vlastite proizvodnje, pojačana svijest o prikazu kao (ideološkoj) konstrukciji svodi se na običan trik<sup>3</sup> ako je samom sebi cilj.<sup>4</sup> Stoga Coetzee takve "trikove" koristi pažljivo, kao neku vrstu pomoćnog sredstva kojemu nije cilj u potpunosti se odreći referencije na stvarnost – kao što su to svojedobno činili modernisti. To mu omogućuje da zadrži one elemente realističkog pripovijedanja – logiku pripovijedanja, fabulu, uvjerljivost – koji njegov roman i dalje čine *čitljivim* u bartovskom smislu. A to zapravo znači da problemski dio romana samom tekstualnošću nikada nije doveden u pitanje. Ili bi možda točnije bilo reći da ga ona može samo učiniti kompleksnijim, a nikako i negirati. S druge strane formalna složenost romana ima za cilj upozoriti čitatelja na sam status pripovijedanja i "prisiliti" ga na usvajanje različitih perspektiva, odnosno problematizaciju one dominantne.<sup>5</sup>

Jedna od pripovjednih strategija sastoji se i u dodavanju političko-etičke napetosti u već poznati postojeći prikaz, odnosno ukazivanju na sve one elemente koji su u njemu problematični, potisnuti,

---

<sup>3</sup> Coetzee u razgovorima s Attwellom realizam naziva iluzionizmom, a postmodernizam anti-iluzionizmom. "Iluzionizam je, naravno, riječ koju koristim za ono što se obično naziva realizmom. Najuspjeliji iluzionizam proizvodi najuvjerljivije realističke učinke. Anti-iluzionizam – otkrivanje trikova koje koristiš umjesto njihova skrivanja – zajednički je manevar (ploy) postmodernizma. No na kraju taj je manevar ograničena dosega. Anti-iluzionizam je, pretpostavljam, tek obilježje vremena, faza oporavka u povijesti romana. Pitanje je, što dalje?" (Coetzee 1992, 27)

<sup>4</sup> To onda vodi poznatoj optužbi o paralizi pred poviješću i političkoj neaktualnosti postmodernizma. Za Coetzeevu poetiku oba su prigovora irelevantna jer su razlike u razumijevanju i povijesti i književnosti nesumjerljive. Za Coetzeea, kao i za postmoderniste, postoje samo povijesti, a one su pripovjedni konstrukti. O razumijevanju uloge književnosti već sam govorio.

<sup>5</sup> Spivak, vezano za *Sramotu*, govori o potrebi protufokalizacije (*counterfocalization*). (Spivak 2002, 22)



zaboravljeni itd. Najočitiiji primjer takvog preispisivanja je, naravno, *Foe*,<sup>6</sup> no ovdje također spadaju i široj javnosti manje poznati tekstovi.<sup>7</sup> No Coetzeevi romani obiluju intertekstualnim vezama čija važnost nije uvijek toliko izražena. Primjerice Coetzee fikcionalizira Dostojevskog i uprizoruje nastanak *Bjesova*, no za samo značenje romana ta je činjenica gotovo nevažna jer se roman, prije svega, bavi (osobnom) traumom gubitka sina,<sup>8</sup> a onda se, povezivanjem Pavelove smrti i političkih motiva, u osobnu upleće i politička perspektiva. U *Barbarima* veza s Kavafijevom pjesmom<sup>9</sup> je jača, ali opet nije presudna – i s obzirom na razliku u književnoj vrsti i s obzirom na činjenicu da je Kavafijeva pjesma nepoznata široj publici – za značenje romana koji i bez te veze ništa ne gubi. S druge strane povezivanjem motiva barbara i njihovim izmještanjem u kolonijalni aspekt, dodavanjem i razlikama Coetzeev roman ipak "komunicira" s Kavafijevom pjesmom. Za obaviještenog čitatelja ta komunikacija može dodati još jednu dimenziju Coetzeevu romanu. No obaviješten će čitatelj također primijetiti da intertekstualne veze proizlaze iz načina na koji Coetzee piše, one su dio

---

<sup>6</sup> Coetzee u *Foeu* nije samo sadržajno preispisao i stopio tri Defoeova romana *Robinsona Crusoea*, *Moll Flanders* i *Roxanu* nego je imitirao i stil engleske proze 17. i 18. stoljeća.

<sup>7</sup> Primjerice osamnaestostoljetna putopisna proza i povijesni dokumenti za *Zemlje sumraka* te *plaasroman* ili roman-farme za *U srcu zemlje*. U ovom potonjem Coetzee u potpunosti subvertira razumijevanje romana-farme koji nastaje oko 1920, a čija tematika je uglavnom vezana za odnose na farmi i "bolnu tranziciju [Bura] iz farmera u građanina." (Coetzee 1988, 63)

<sup>8</sup> Godine 1989. Coetzeev sin Nicholas (22) pao je, pod nerazjašnjenim okolnostima, s balkona zgrade i poginuo.

<sup>9</sup> Kavafijevu pjesmu iz koje Coetzee posuđuje naslov i roman povezuje motiv opasnosti od barbara. U Kavafijevoj pjesmi naglasak je na (paranoičnoj) konstrukciji *moćnih* barbara kojima car i vijećnici *otvaraju* vrata grada kako bi im se poklonili kad stignu, no koji se, što je još bitnije, ne pojavljuju. Kod Coetzeea barbari postoje, ali prijetnja od njih je imaginarna i iskonstruirana kako bi Carstvo, preko slike neprijateljskog Drugog, učvrstilo vlastite granice. Tek nakon što ono bez ikakva razloga pokrene rat protiv njih, oni postaju realna prijetnja. Zato, za razliku od Kavafijeve pjesme, Carstvo mora *zatvoriti* vrata. Coetzee onda dodatno proširuje i povezuje motiv barbara s kolonijalnim nasiljem, otimanjem zemlje, prevarama u tzv. trampama itd.

njegova pripovijedanja i njihovo nepoznavanje neće oduzeti ništa estetskom užitku njihova čitanja.<sup>10</sup> Čitatelj ne treba poznavati političku situaciju u Južnoj Africi ili povijest engleskog romana da bi u njima uživao. Coetzeev svijet fikcije na površini nikada nije sižejno/fabulativno posebno zahtjevan, nema puno likova, klasičnih sukoba između njih, velikih scena i njihovih opisa. Njegova je proza, kako sam kaže, škrt,<sup>11</sup> ali i iznimno precizna, s izuzetnim darom za uočavanje važnih detalja. Čak je i podjela likova i osnovna struktura iz romana u roman slična: glavni je lik obično bijelac, najčešće liberal, koji se suočava s izvanrednom (kriznom) i nepredviđenom situacijom koja ima presudan utjecaj na njegov život i koja ga postepeno mijenja. Promjena se zbiva u očitom pokušaju da se kriznom situacijom ovlada, i to bez iznimke na račun *drugosti*, odnosno lika koji tu drugost utjelovljuje. Međutim svaki se pokušaj ovladavanja u procesu pripovijedanja izjalovljuje i glavni lik mora obilaznicama tražiti "rješenje" za svoju situaciju. U tom procesu događa se promjena, no nije sigurno dokle ta promjena seže i kakve će imati posljedice jer kraj romana ne nudi konačne odgovore.

Ako prihvatimo promjenu glavnog lika kao činjenicu, s ograničenjem u njezinom opsegu, možda bismo mogli reći da se Coetzee koristi postupcima *odgojnog romana*; no s jednom odlučujućom razlikom: za razliku od potonjeg – u kojem pripovjedač iz nadređene, naknadno spoznate perspektive preispisuje život glavnog lika – kod Coetzeea nema nadređene perspektive pripovjedača. Pripovjedač je kod Coetzeea pripovjedno sredstvo koje omogućuje nužnu komunikaciju s čitateljem. Naime pripovjedač dijeli isti dijegetički univerzum s likom i služi kao instanca prenošenja misli glavnog lika, bilo indirektnim neupravnim govorom bilo unutarnjim monologom. On nema povlašten uvid i ne komentira postupke onako kako ih on razumijeva, s odobravanjem ili bez, s poznavanjem ishoda

---

<sup>10</sup> Kao dobar primjer može poslužiti nedavno "otkriće" iz Coetzeevih bilježnica da je za *Život i doba* kao predložak poslužila novela *Michael Kolhaas* Heinricha Kleista. Prije objavljivanja bilježnica nitko, koliko je meni poznato, nije dovodio u vezu ova dva djela. Međutim ovakav tip intertekstualnosti/citata još je izraženiji u "usputnim" citatima – recimo William Blake u *Zemljama sumraka* ili Shakespeare u *Foeu* – koji za veliku većinu čitatelja prolaze neopaženo. (Attridge 2004, 16, 66)

<sup>11</sup> Usp. (Coetzee 1992, 20)

itd., nego ih iznosi iz (fokalizirane) perspektive lika. Takav status pripovjedača zahtijeva i oprez čitatelja jer su mnogi uvidi, tvrdnje postupci glavnog lika često s moralno-etičkog stajališta dvojbeni. Čitatelj je na taj način uvučen i pozvan da upravo problematizira dominantnu perspektivu, da se usredotoči na ono što on ne govori ili da njegovim činovima pripiše drukčije značenje od onog koje ovaj sam nudi. No iako ima povlaštenu (izvanjsku) poziciju u odnosu na likove, i njemu su najčešće uskraćene one informacije koje se tiču tzv. *likova drugosti*. Time se na recepcijskoj razini ponavlja struktura one unutardijegetičke: kao što u svijetu romana likovi drugosti pružaju otpor spoznajnom ovladavanju tako i roman čitatelju izmiče sigurno tlo s kojeg bi njime (u potpunosti) mogao ovladati.<sup>12</sup>

Ovakvo čitanje suočava me sa strukturnim problemom: ako se Coetzeevi romani, kao što tvrdim, opiru spoznajnom ovladavanju, onda, naravno, i moje čitanje podliježe tom neumitnome zakonu i čin je svojevrsnog nasilja nad njima. S druge strane ako se prihvati ovakva argumentacija, svakom je čitanju književnog djela imanentno određeno nasilje jer pokušava pripitomiti njegovu drugost. To je paradoksalna situacija u kojoj se tekst mora uokviriti u određeni koncept, dakle interpretirati i razumjeti, kako bi se ukazalo na njegovu drugost – čin koji istovremeno znači poništavanje te drugosti. To je zapravo levinasovska situacija *kazivanja* i *kazanoga*, pri čemu prvi pojam predstavlja trenutak pojavljivanja drugosti u odnosu (dijalogu) s Drugim, da bi odmah zatim bio poništen i pretvoren u kazano čim su riječi izgovorene. Tako je svaki etički čin poštovanja drugosti uvijek praćen sjenom njegova iznevjeravanja. No isto tako, jedino je kroz to iznevjeravanje moguće, tvrdi Levinas, iskazati ono *drukčije od biti* koje "treperi u dvoznačnosti bivstva" i koje se "iskazuje u jednom izricanju koje se mora poreći da bi se tako *drukčije od bivstva* otrglo izrečenom u kome *drukčije od bivstva* znači još samo *biti drukčije*."<sup>13</sup> (Levinas 1999, 20-21)

---

<sup>12</sup> Ponekad se ta asimilirajuća težnja metafikcijski uprizoruje i u samom romanu – kao što je slučaj u *Životu i dobu* ili *Foeu*.

<sup>13</sup> Ćuzulan pojmove *kazivanja* i *kazanoga* prevodi s izricanje i rečeno.

Drugost o kojoj je riječ u Coetzeevim romanima obično je rezervirana za likove takozvanih autsajdera/podčinjenih/obespravljenih koji u pripovjednom svijetu ustrajno odolijevaju svim pokušajima pripitomljavanja i u glavnome liku izazivaju promjenu, najčešće potpomognutu kakvim izvanrednim događajem (mučenje, fizički napad, ubojstvo, bolest), koji čvrsta uporišta njegova dojučerašnjeg svijeta polako dovodi u pitanje. Pod utjecajem drugosti kojoj su izloženi svakodnevna im je rutina poremećena i oni se, često ne htijući, zatječu u situacijama u kojima reaguju suprotno od onoga kako bi željeli ili kako bi prije toga reagirali. Oni su svjesni promjene, ali ne mogu točno reći što im se događa. U romanima kojima ću se baviti život glavnog lika doveden je u pitanje događajem, ili više njih, koji ima izravne posljedice za njegovo tijelo. Kao što ćemo još vidjeti, samo je na račun tijela, odnosno određenog iskustva boli/gubitka/smrtnosti moguća promjena.

Nekoliko je tema koje zaokupljaju Coetzee: kolonijalno nasilje i njegove (razorne) posljedice na suvremenu stvarnost, odnos gospodara i roba koji definira južnoafričku političku stvarnost, ali i međuljudske odnose u Južnoj Africi općenito, zatim i nasilno ušutkani glasovi podčinjenih Drugih (crnaca, žena, marginaliziranih), status istine u fikciji, autoritet pisca, zone napetosti između osobnog i javnog. Ova potonja posebno je važna. Politika svojom sveprisutnošću u potpunosti dominira javnim, a u velikoj mjeri određuje odnose i unutar privatnog života. Coetzee se često koncentrira upravo na ovu zonu dodira. Na mogućnost da se osobno djelovanje oslobodi političke regulacije i postane točka njezine promjene. Pritom se može uočiti kako Coetzee osjećaj vlastite marginalne pozicije unutar *bjelcačke* manjine strukturno prenosi u romane kako bi destabilizirao dominantne obrasce moći.<sup>14</sup> Lik autsajdera (marginaliziranog) naime bez iznimke u sebi sadrži najveći etički potencijal i susret s njim presudan je za začetak promjene u glavnom liku.

---

<sup>14</sup> No ne treba misliti da se autsajderski položaji unutar romana pojavljuju u jednostavnom obliku margine i središta, ovisnosti i suverenosti itd. Subverzija o kojoj je riječ događa se gotovo bez iznimke tako da likovi nastanjuju više položaja odjednom, ovisno o odnosima u koje stupaju s drugim likovima. Tako je moguće da u jednom odnosu zauzimaju podređen, a u drugom povlašten položaj. Mrs Curren je naprimjer povlaštena bjelkinja u odnosu na svoju sluškinju i crne likove. Istovremeno, ona je profesorica klasičnih jezika – margine unutar margine humanistike – teško bolesna i, na kraju, potpuno ovisna o Vercueilu, beskućniku i alkoholičaru. Magistrat je službenik Carstva i zapovjednik graničnog naselja, no u odnosu na središte on je doslovno na margini (granici Carstva); Magda je kći farmera, gazdarica, ali

Odakle marginalnost o kojoj govorimo? To više što znamo da je Coetzee bijelac – dakle pripadnik povlaštene rase – profesor na fakultetu, (svjetski) poznat pisac, što bi sve trebalo govoriti protiv navedene tvrdnje. Prije svega, postoji tip marginalnosti koji Coetzee dijeli s mnogim svojim bijelim sunarodnjacima, a koja proizlazi iz osjećaja nemoći pred političkom svakodnevicom<sup>15</sup> i srama za ono što bjelačka manjina svakodnevno čini, manjina kojoj i sam pripada. No ni to pripadanje uopće nije tako jednostavno kao što se čini. Štoviše, ono i jest jedan od uzroka te marginalnosti. Iako bjelačka manjina uopće nije bila homogena cjelina kao što se može činiti, burski je identitet unutar nje bio prilično čvrsto definiran, prije svega jezikom i pripadnošću Reformističkoj crkvi, a onda i u opreci prema engleskom. Pa iako su Coetzeevi Buri, zanimljivo je da ne ispunjavaju nijedan od navedenih uvjeta "pripadanja".<sup>16</sup> U njihovoj kući prvi je jezik engleski, a crkva nema nikakvu ulogu.

"Nijedan Bur ne bi me smatrao Burom. To je, čini mi se, odlučujući test za pripadanje grupi, a ja ga ne prolazim. Zašto? U prvom redu zbog toga što je engleski moj prvi jezik, i to još od djetinjstva. Bur je osoba (osnovna i najjednostavnija definicija) čiji prvi jezik jest afrikaans (za trenutak ću doći do cake). Drugo, zato što nisam uronjen u bursku kulturu (nisam nikada, primjerice, pripadao Reformskoj crkvi) i zato što sam njome oblikovan samo na izopačen (perverse) način. Što sam ja dakle u etničko-lingvističkom smislu? Ja sam jedan od mnogih ljudi u ovoj zemlji koji su se odvojili od svojih etničkih korijena – bilo da su ti korijeni u nizozemskoj Južnoj Africi, Indoneziji, Britaniji, Grčkoj ili bilo gdje drugdje – i pridružili skupini bez prepoznatljiva *etnosa*, s engleskim kao jezikom međusobne razmjene. Ti ljudi nisu, strogo govoreći, 'Englezi Južnoafrikanci' budući da veliki dio njih, uključujući i mene, nije britanskog podrijetla. Oni su samo Južnoafrikanci (i samo tek prikladno ime) čiji je materinski jezik, jezik u koji su rođeni, engleski. I kao što skupina nema prepoznatljiv *ethnos*, tako jednoga dana, kad joj se pridruži više ljudi druge boje kože (people of color), nadam se, neće imati ni dominantnu boju. Skupina u kojoj će, nadam se, razlike biti izbrisane.

---

istovremeno i žena u patrijarhalnoj ekonomiji; Susan Barton zauzima poziciju bijelog gospodara u odnosu na Petka, sama je u podređenom položaju u odnosu na Foea čiji joj autoritet treba da ovjeri vlastitu priču, dok je potonji bankrotirao i skriva se od vjerovnika. To međusobno nadodređivanje strategijski je vrlo važno jer čitatelju priječi jednoznačnu interpretaciju i jednostavno zauzimanje položaja za i protiv.

<sup>15</sup> Coetzee je od te svakodnevice pobjegao – najprije u London, a potom u Ameriku – no ipak se u nju, nakon 10 godina, morao vratiti.

<sup>16</sup> O razumijevanju vlastita identiteta Coetzee govori u razgovorima s Attwellom te u kvaziautobiografiji *Dječastvo*.

No 'Bur' nije samo lingvistička/kulturalna oznaka. To je također ideološki pojam. To jest, od 1880. naovamo to je riječ koju je prisvojio politički pokret – prvo onaj primarno anti-Britanski, kasnije primarno anticrnački – koji je sebe nazivao burski nacionalizam. U tom procesu pojam 'Bur' postao je *ekskluzivna* klasifikacija. Ljudi kojima je prvi jezik bio afrikaans, ali nisu ispunjavali dalje rasne, kulturne i političke kriterije nisu prihvaćeni kao Buri. Otuda izbacivanje iz skupine više od dva milijuna govornika afrikaansa koji nisu bili 'bijeli'.

Iz tog razloga mnogi Južnoafrikanci koji lingvistički zadovoljavaju kriterije da nose oznaku 'Bur', većina njih 'Obojeni', danas odbija nositi tu oznaku. (...) Ali, treće, 'Bur' je ime; a imenovanje i isticanje imena je prije svega, kao što je poznato, čin primjenjivanja moći. Dijete se rađa divlje; imenovanjem ga podčinjavamo. Jesam li ja, u ovom smislu, Afrikaner? Odgovor mora biti da ja nisam u poziciji da *dam* odgovor. U najboljem slučaju mogu *poreći* bilo koji odgovor. No želim li ja poreći taj odgovor? U svom sam srcu bolestan od poricanja – poricanja i spektakla poricanja." (Coetzee 1992, 341-343)

Kad Coetzee s 21 godinom napusti Južnu Afriku i ode u London – da bi tamo radio kao programer<sup>17</sup> IBM-a – on je i dalje na margini, stranac iz bivše kolonije (margine) u metropoli.<sup>18</sup> Govoreći o tom iskustvu stranosti, kako ga naziva želeći ga jasno razlikovati od otuđenja, Coetzee njegov trag detektira vrlo rano u djetinjstvu.<sup>19</sup>

"Dozvolite mi ("mi") da slijedim taj osjećaj (stranosti, ne otuđenja) još dalje u prošlost. Osjećaj stranosti seže rano u njegovo sjećanje. No intenzifikaciji tog osjećaja mogu, pišući ovo 1991, odrediti datum. Godine provedene u ruralnom Worcesteru (1948-1951), kao dijete iz obitelji burskog podrijetla koje pohađa nastavu na engleskom, u vrijeme pomahnitalog burskog nacionalizma, u vrijeme kada su izmišljeni zakoni da spriječe ljude burskog podrijetla da svoju djecu odgajaju na engleskom, izazivaju u njemu nelagodne snove u kojima ga progone i optužuju; do dvanaeste godine

---

<sup>17</sup> Prvi predmet njegova studija bila je matematika.

<sup>18</sup> O svom odlasku iz Južne Afrike i boravku u Londonu Coetzee piše u *Mladosti*.

<sup>19</sup> Možemo uzgred spomenuti da će godine provedene u Worcesteru biti tema *Dječastva*. No još je zanimljivije kako Coetzee u *razgovoru* inzistira na razlici između svojeg sadašnjeg ja i onog o kojem govori, pripovjednog i doživljajnog, čime anticipira formu svog budućeg romana u kojem o sebi piše iz 3. lica. "O čemu je riječ u eseju [Ispovijest i dvostruke misli: Tolstoj, Rousseau, Dostojevski]? Iz današnje perspektive vidim u njemu prikriven dijalog između dvije osobe. Jedna je ona koja sam želio biti i prema kojoj sam se nesigurno kretao. Druga je nejasnija: nazovimo je osobom koja sam tada bio, iako je moguće da je to osoba koja sam i danas." (Coetzee 1992, 392)

ima dobro razvijen osjećaj socijalne marginalnosti. (Na ljude poput njegovih roditelja grmi se s propovjedaonica kao na *volksverraaiers*, izdajice naroda. Prava je istina da njegovi nisu izdajice, oni čak nisu ni posebno iskorijenjeni (deracinated); oni su tek, svaka im čast na tome, indiferentni prema *volku* i njegovoj sudbini.)" (Coetzee 1992, 393)

Paradoksalno je međutim to što pisanje, kao pokušaj da se ta ambivalentna situacija (n)i unutra (n)i vani proradi, stvara novu marginalnost. On odmah svojim prvim romanom izaziva pozornost uvodeći postmodernizam u Južnu Afriku. Sljedeća dva romana dobivaju najznačajniju južnoafričku književnu nagradu, *CNA Prize*, dok mu naredni donosi prvog *Bookera*. "Izgred" naviješten prvim romanom nije slučajnost. Njegovi su romani rezultat izvanredno bogate erudicije, bilo da se radi o poznavanju kulturne povijesti, književne tradicije ili suvremene književnosti, filozofije ili književne teorije. Njihova formalna složenost i intertekstualne veze, performativnost, poigravanje književnim konvencijama itd. nikako se ne uklapaju u tadašnji društveno-politički kontekst. I vlast i oporba smatrali su ih neopasnim, nedovoljno angažiranim i neizravnim.<sup>20</sup> Već sama činjenica da su bez većih problema prolazili državnu cenzuru za oporbu je bila potvrda tih kvalifikacija.

Naravno, pitanje neizravnosti pitanje je moći da se uloga i status književnosti, njezina političnost, odredi prema vlastitim kriterijima, koje tada u najvećoj mjeri diktira marksističko-lukačevska struja. Kritika o neizravnosti samo je korak od toga da pisac bude svrstan na drugu, protivničku stranu. No s druge strane ozbiljan pisac u Južnoj Africi ne može biti apolitičan, ma koliko neizravan bio. Politika upravlja svakim djelićem ljudskog života, ona se miješa u najprivatnije i najintimnije stvari, seks između rasa čini kaznenim djelom (*The Immorality Act*), ograničava i nadzire kretanje ljudi (*The Pass Law*), deportira ljude iz njihovih domova zato što želi njihovu zemlju (*The Native Resettlement Act*) itd. Ona svakodnevno proizvodi nasilje i bijedu, ponižava, muči, ubija. Ona deformira čovjeka i međuljudske odnose. Pisac ne može pobjeći od *prekomjernosti* te stvarnosti jer ga ona onesposobljuje i porobljava, prisiljava ga da se njome neprestano bavi ne dopuštajući mu da se

---

<sup>20</sup> Kad se ta kritika nije mogla primijeniti – kao u slučaju drugoga dijela *Zemalja sumraka* – onda je upravo izravnost bila problem jer, navodno, izravnim prikazom nasilja ponavlja nasilje koje kritizira. Usp. u vezi s tim kritiku Petera Knox-Shawa koju navodi Attwell (Attwell 1993, 54). Coetzee i sam, u vezi s odnosom državne cenzure prema njemu, govori o neizravnosti.

oslobodi. U svom govoru prilikom primanja *Jeruzalemske nagrade za slobodu* (1987) Coetzee primjećuje:

"To nije u potpunosti ljudska književnost, ona je neprirodno zaokupljena moći i njezinim torzijama, nemoćna da prijeđe s elementarnih odnosa osporavanja, dominacije i podčinjavanja na golem i kompleksan ljudski svijet koje leži ispod njih. To je upravo vrsta književnosti kakvu biste očekivali da pišu ljudi iz zatvora." (Coetzee, Jerusalem Prize Acceptance Speech 1992, 98)

Dok kritika traži izravnost, Coetzee bi se htio osloboditi od njezinih "patoloških privrženosti i apstraktnih snaga, od bijesa i nasilja". Međutim svjestan je da ne može. Ona ima moć da piscu nametne vlastite uvjete, da ga prisili da se njome bavi. Osim što mu tako oduzima slobodu da razvije vlastitu imaginaciju, svakodnevna izloženost nasilju predstavlja opasnost i za moral pisca.

"[K]ako opravdati zaokupljenost moralno sumnjivim ljudima upletenima u odvratne aktivnosti; kako pronaći primjereno malo mjesto za sitne tajne tajnih službi; kako tretirati nešto što, zapravo, stoga što kao Gorgonina glava terorizira ljude i paralizira otpor, zaslužuje da bude ignorirano." (Coetzee, Unutar mračne sobe: pisac i južnoafrička država 1992, 366)<sup>21</sup>

Da bi se oslobodio tog neželjenog zagrljaja, pisac mora imati mogućnost da je ignorira, a da to ne bude shvaćeno kao čin izdaje ili bijega. On mora imati mogućnost da odbije ulogu glasnogovornika povijesti koja se od njega zahtijeva. Drugim riječima, on iza sebe treba imati književnu tradiciju shvaćanja književnosti kao prostora slobode čija je važnost upravo u tome što postoji odvojen od stvarnosti (i povijesti) i što ne ovisi o potonjoj. Njezina moć leži u samoj *mogućnosti* da je ignorira i suprotstavi joj vlastitu. Zato Kundera može u govoru na dodjeli nagrade u Jeruzalemu 1985 – istoj onoj koju će Coetzee dobiti dvije godine kasnije – odbiti "ulogu koju mu želi nametnuti povijest" (Coetzee, *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. David Attwell 1992, 66) i umjesto toga izabrati da govori o Cervantesu. Zato Herbert u 60-ima u Poljskoj može napisati pjesmu o petorici

---

<sup>21</sup> Coetzee će se moralnim posljedicama izloženosti nasilju najkonkretnije baviti u *Barbarima* i *Elizabeth Costello*. U potonjem romanu Elizabeth će se baviti upravo spomenutim aspektom reprezentacije nasilja.



osuđenih na smrt koji posljednju noć provode u razgovoru o ženama i kartama. U Južnoj Africi pisac takvu mogućnost nema.

"Ujutro su izvedeni i strijeljani. Herbert piše: *zbog toga* se može napisati pjesma o cvijeću, grčkim pastirima i tako dalje. Pjesma dakle koja opravdava pjesme koje ne pozivaju na revolucionarnu akciju. Možda ne izvrsna pjesma (...) ali učinak ovog *zbog toga* ostaje moćan i pobjedonosan. (...) Zato što se tako duboko osjeća Europljaninom i vjeruje, bez obzira na određene rezerve i suzdržanost, u vitalnost, u *društvenu* vitalnost, književnosti pastira, ruža itd., u moć pjesništva da oživi te simbole, on može suprotstaviti pjesništvo velikoj gazećoj zvijeri povijesti. U Poljskoj čovjek još uvijek može imati takva uvjerenja; i tko bi se usudio, nakon događanja iz 1989, podcijeniti njihovu moć? Ali u Africi...? U Poljskoj čovjek još uvijek može govoriti o petorici u ćeliji, ili o njihovim egzekutorima u dvorištu, indirektno, preko gotovo beskonačne mreže koju mu zajednička europska kultura omogućuje. Jedini govor koji se u Africi može zamisliti jest onaj brutalno izravan, vrsta čiste, neposredovane reprezentacije; ono što onesposobljuje imaginaciju, što prisiljava čovjeka da se suoči sa samom stvari jest ono što ovdje nazivam poviješću. 'Jedini govor koji se može zamisliti' – priznanje poraza. *Zbog toga* zadaća postaje zamisliti to nezamislivo, zamisliti vrstu obraćanja (address) koje dozvoljava da se započne događati igra *pisanja*." (Coetzee 1992, 67-68)

Coetzee je u vrijeme kad ovo piše već pronašao modus obraćanja u kojem je moguća i igra pisanja i suočavanje sa zbiljom i poviješću, no nikada na račun estetskog elementa. I kada tematizira vlastitu sukrivnju – u *Zemljama sumraka* – i kada daje svoju viziju budućnosti i sadašnjosti – *Michael K*, *Željezno doba*, *Sramota* – Coetzee je nemilosrdno iskren i izravan, i prema sebi i prema drugima. Čak i kada se čini da ignorira stvarnost – u *Barbarima* ili *Foeu* – njegovi su romani s njom neraskidivo povezani jer se bave upravo onim moralno-etičkim problemima kojima je ta stvarnost bremenita. Ta svijest o odgovornosti prema onome što se piše i kako se piše te prema Drugima o kojima se piše,<sup>22</sup> svijest da ni on sam nije nedužan i da se ne može izuzeti iz povijesti, da ne može

---

<sup>22</sup> Odgovarajući u razgovoru s Attwellom na pitanje o odnosu prema Nabokovu, koji mu je u mladosti bio veoma blizak, Coetzee kaže sljedeće. "Ako bih morao biti kratak, rekao bih da danas od odnosa prema Nabokovu nije ostalo ništa. Nabokov je volio Rusiju na način (kažu) koji nijedan ne-Rus ne može razumjeti. Bio je također ponosan na svoju obitelj i obiteljsku povijest. Njegovo djetinjstvo u Rusiji bilo je očito vrijeme nezaboravne sreće. Njegova ljubav i čežnja za tim napuštenim svijetom očita je i u njegovu djelu. One su ono što je u njemu najprivlačnije. Ali nisam siguran da je zbilji koju mu je Rusija uzela pristupio na odgovoran način, na način koji je bio primjeren njegovoj darovitosti; štoviše, ponekad joj je pristupao na prilično djetinjast način, kao da su ga boljševici lišili njegova djetinjstva (ne bi li ionako

govoriti za Druge (*speaking for* postkolonijalizma) a da ih ne obezglasi, baš kao što su to učinili njegovi preci i kao što čine njegovi suvremenici, ono je što nazivam etikom pripovijedanja.

---

odrastao?). (...) Više je tragedije gubitka tog svijeta [koji predstavlja Rusija/Europa u odnosu na Ameriku] u Rilkeovu prekrasnu pismu nego u cijelom Nabokovu. Zato sam, mislim, izgubio zanimanje za Nabokova: zato što je ustuknuo pred suočavanjem s prirodom svog gubitka u njegovoj povijesnoj punini." (Coetzee 1992, 28)

## Apartheid<sup>23</sup>

Apartheid je bio službeni naziv za politiku rasne diskriminacije i segregacije u izvedbi *Nacionalne stranke* od njezina dolaska na vlast 1948, pa sve do prvih slobodnih višerasnih izbora 1994. godine. Institucionalizirao je većinu onoga što je već postojalo u praksi i javnom životu – ozakonio je manju vrijednost nebjelačkog stanovništva i lišio ga većine temeljnih ljudskih i političkih prava. Neprestanim "usavršavanjem" i nadopunjavanjem postojećih zakona tijekom godina evoluirao je do monstruoznih razmjera.<sup>24</sup>

Odmah po dolasku Nacionalne stranke na vlast, s Danielom Malanom<sup>25</sup> na čelu, zabranjeni su brakovi<sup>26</sup> i seksualni odnosi<sup>27</sup> (!) između bijelaca i ostalih "rasnih skupina", a potomje su definirane

---

<sup>23</sup> *Apartheid* na afrikaansu znači odvojenost.

<sup>24</sup> Obično se pravi razlika između tzv. *velikog* (grand) i *malog* (petty) aparthejda. Prvi bi bio povezan s pravom na zemlju i političkim pravima, a drugi s rasističkim zakonima – prije svega sa *Zakonom o upotrebi odvojenih javnih objekata* (The Reservation of Separate Amenities Act, 1953) – koji su definirali diskriminirajuće odnose u svakodnevnom životu. "Mali apartheid odnosi se na rasističke zakone koji su određivali svakodnevicu pojedinca, počevši s rođenjem u rasno odvojenim bolnicama i zaključno s pokapanjem na rasno odvojenim grobljima. Između toga, Južnoafrikanci su živjeli, radili i iscrpljivali svoje živote u rasno odvojenim uredima, poslovima, školama, fakultetima, plažama, zahodima, klupicama u parkovima, restoranima, kazalištima i sportskim objektima." (Beck 2000, 125)

<sup>25</sup> Malan je 1934. iz protesta izišao iz tada novoformljene *Ujedinjene stranke* (United Party) – nastale spajanjem *Nacionalne stranke* i *Južnoafričke stranke* Jana Smutsa – i osnovao vlastitu stranku. Iako 1948. nije osvojila većinu na izborima – glasovi u ruralnim područjima donosili su dodatne mandate – Malanova je Nacionalna stranka, iznenađujuće, osvojila više mandata od Smutsove Ujedinjene stranke i tako dobila priliku formirati vlast. Iznenađujuće, to više što je Jan Smuts bio jedna od najutjecajnijih ličnosti u Južnoj Africi – ministar u britanskoj vladi za vrijeme Prvog svjetskog rata i dio Churchillova kabineta u Drugom – a njegova stranka favorit na izborima.

<sup>26</sup> *Zakon o zabrani miješanih brakova* (The Prohibition of Mixed Marriages Act, 1949)

*Zakonom o evidentiranju stanovništva* (The Population Registration Act, 1950). Njime se svakog Južnoafrikanca na temelju rasnih osobina klasificira u jednu od 4 rasne skupine: crnci, bijelci, obojeni i Indijci.<sup>28</sup> Sama klasifikacija provodila se prema pseudoznanstvenim kriterijima rasne ideologije. U skupinu *bijelaca* ubrajali su se ljudi europskog podrijetla, skupinu *crnaca* činilo je autohtono stanovništvo i njihovi potomci – iako se izraz *blacks* ponekad upotrebljava i u širem značenju za sve ne-Europljane.<sup>29</sup> *Obojeni* su bili potomci bijelaca i autohtonog stanovništva, a *Indijci* potomci Indijaca, ali i ljudi azijskog podrijetla, odnosno potomci robova dopremljenih iz ondašnjih engleskih kolonija. Bijelci su bili privilegirana rasa koja ima svu vlast u svojim rukama. Crnci su bili lišeni osnovnih prava. Obojeni i Indijci imali su ih više nego crnci – prije svega u Cape Townu i provincijama oko njega – pa je za neke bilo ravno katastrofi kada bi ih svrstali u skupinu crnaca. Za određivanje rasne kategorije bile su formirane komisije, a bilo je moguće podnijeti i zahtjev za "reklasifikaciju". Iako je postojalo mnoštvo kvazikriterija (recimo, kožica crnaca i obojenih oko noktiju bila je prema aparthejskoj rasnoj klasifikaciji ružičastija od one u bijelaca; ušna školjka kod crnaca bila je mekša; trepavice crnaca i obojenih bile su u vidljivo većem kontrastu od ostatka kože nego što je to bio slučaj kod bijelaca; razlike su se utvrđivale i prehrambenim navikama – crnci su za doručak jeli neku vrstu žganaca; vrstom kreveta – crnci su spavali na niskim krevetima, uz zemlju; sportom – nogomet je crnački, ragbi bjelački itd.) prema kojima se određivala pripadnost određenoj skupini, najozloglašeniji bio je test olovkom ili češljem. Procedura je bila vrlo jednostavna. Kada bi postojala dvojba o rasnoj skupini, osobi bi se stavila olovka u kosu. Ako bi olovka kliznula kroz nju i

---

<sup>27</sup> *Zakonom o nemoralnosti* (The Immorality Act, 1950) spolno se općenje između ljudi različite rase proglašava kriminalnim djelom.

<sup>28</sup> Indijci – Južnoazijci iz bivših britanskih kolonija i njihovi potomci – dodani su kasnije jer nisu imali "povijesno pravo na zemlju". Mohandas Gandhi svoju je političku karijeru započeo upravo boreći se za prava Indijaca u Južnoj Africi, gdje je živio od 1893. do 1914. godine.

<sup>29</sup> U literaturi dodatnu zabunu izaziva i upotreba pojma Afrikanac (*African*), koji bi se imao odnositi posebno na narode Bantu skupine, ali se često koristi kao sinonim za *blacks*.

pala – nije bila kovrčava i zapletena – bila je klasificirana kao bijelac, ili obojeni, ovisno o drugim osobinama. Za istu namjenu poslužio bi i češalj.

Jedan od najomraženijih aparthejskih zakona bio je *Zakon o putovnicima* (The Pass Law) kojim se strogo ograničavalo kretanje crnaca. Nošenje isprava bilo je učinkovito sredstvo za kontrolu radnika još u vrijeme otkrića zlata i dijamanta u 19. stoljeću. Putovnice su bile isprave koje su crnci stariji od 16 godina bili dužni uvijek imati kod sebe jer bi u protivnome bili uhapšeni i poslani u ruralne krajeve, bez obzira koliko dugo su živjeli u sadašnjem mjestu i bez obzira na obitelj. Štoviše, i njihova je obitelj mogla biti deportirana. Često bi se događalo da bijeli poslodavac odbije odobriti produženje zaposlenja pa bi samim time i isprava prestala vrijediti. U tom je slučaju svaki državni službenik imao pravo izbaciti osobu iz mjesta, bez ikakva objašnjenja, i poslati ga u ruralna područja, gdje se ponovo morao javiti da mu se upiše mjesto boravka. U ispravi su bili osnovni podaci o vlasniku (otisci prstiju, fotografija), podaci o poslodavcu i stažu te dozvola nadležnog ureda kojom se potvrđuje da mu je dozvoljeno boraviti u tom području. Poslodavci su često unosili primjedbe o ponašanju vlasnika dokumenta. Putovnica-knjižica (pass book) bila je jedan od najomraženijih simbola aparthejda, a masakr koji se dogodio u Sharpevilleu (1960) započeo je upravo kao protest protiv nje.

*Zakonom o grupnim područjima* (The Group Areas Act, 1950) određivalo se u kojim urbanim područjima smiju živjeti nebijelci i, što je bilo posebno važno, u kojim se dijelovima smiju baviti trgovinom i imati vlastite obrte. Tim je zakonom legalizirano stanje koje je postojalo još za britanske vlasti. I tada su crni radnici morali stanovati u posebno određenim predgrađima (townships). Upravo će u tim naseljima niknuti i poslije se širiti najveći otpor aparthejdu. Kako bi zakon bio još učinkovitiji, zakonodavci aparthejda dodali su mu i *Zakon o preseljenju autohtonih naroda* (The Native Resettlement Act, 1956) koji im je omogućavao da jednostavno "presele" nebjelačko stanovništvo iz određenog dijela grada ili naselja. Na taj su način milijuni ljudi bili prisiljeni napustiti mjesta i gradove u kojima su živjeli desetljećima. Oni koji su imali vlastite trgovine i obrte u tim dijelovima (najčešće Indijci, kojima nije bilo zabranjeno baviti se trgovinom u bjelačkim područjima), sada su ih morali ostaviti ili, u najboljem slučaju, prodati za malen novac.

*Zakonom o Bantu upravama* (The Bantu Authorities Act, 1951) zemlja je bila podijeljena na 10 *homelanda*, s nekom vrstom autonomije, u kojima bi imali živjeti svi autohtoni narodi. Na otprilike 13% ukupne površine Južne Afrike trebalo je živjeti oko 75% njezina ukupna stanovništva. Ovaj zakon trebao je, između ostaloga, poslužiti i kao dokaz o autonomiji autohtonih naroda i njihovu "zasebnom razvoju" (separate development) kada se tijekom 1960-ih, u jeku procesa dekolonizacije Afrike, pojačava pritisak svjetske javnosti. Ministar za autohtone narode i kasniji premijer, jedan od glavnih aparthejskih ideologa, Hendrik Verwoerd, tvrdio je kako je ovim zakonom autohtonim narodima omogućena samostalnost, bez obzira što potonji u kreiranju *homelanda* uopće nisu sudjelovali i što je upravo on kao ministar određivao plemenske vođe koji imaju biti na vlasti. Verwoerd je tako – stvarajući privid samostalnosti, a zapravo lišavajući crnce osnovnih političkih prava i zaštite – u potpunosti želio isključiti autohtone narode iz javnog i političkog života Južne Afrike i pritom osigurati jeftinu radnu snagu. Ovo potonje trebao je omogućiti *Zakon o Bantu obrazovanju* (The Bantu Education Act, 1953) koji je legalizirao rasno odvojeno obrazovanje. Njime je vlast željela dodatno učvrstiti kontrolu nad crnačkim obrazovanjem koje je do tada bilo uglavnom u rukama različitih misija i koliko-toliko autonomno. Misije su, prema mišljenju vladajuće strukture, i suviše inzistirale na liberalnim idejama o ravnopravnosti i jednakosti. Osim toga nastava se u tim školama odvijala isključivo na engleskom jeziku, što su Buri doživljavali kao izravnu prijetnju. Zato je cijeli sustav financiranja prešao na državu – za crnačko se obrazovanje odvajalo nekoliko puta manje novca iako je učenika i studenata bilo nekoliko puta više – a svaka misija koja je htjela dobiti novac i nastaviti s radom morala je prihvatiti diskriminirajući kurikulum. O kakvom se kurikulumu radilo najbolje govore Verwoerdove riječi:

Osim za određenu vrstu rada, za autohtonog (native) u europskoj zajednici nema mjesta. Zbog toga je za njega beskorisno da dobije obrazovanje kojemu je svrha asimilacija u europsku zajednicu u koju ne može biti asimiliran. Sve do sada bio je podložan školskome sustavu koji ga je udaljavao od njegove zajednice i obmanjivao ga pokazujući mu zelenije pašnjake europskog društva na kojima mu nije dopušteno pasti. (Overcoming Apartheid n.d.)

## Otpor

Vrlo brzo nakon uspostavljanja aparthejda razvio se i otpor crnog stanovništva. Središte tog otpora postat će *Afrički nacionalni kongres* (African National Congress), a njegova najistaknutija ličnost i simbol Nelson Mandela. Kongres je osnovan 1912. godine, ali tek je za vrijeme aparthejda postao masovna organizacija crnaca za borbu protiv aparthejda. Kongres je blisko surađivao s organizacijama obojenih i Indijaca, a u početku je inzistirao na nenasilnoj borbi i bio se usredotočio na organiziranje manifestacija pasivnog otpora. Međutim, kako se sve više i više sužavao prostor za politički otpor i djelovanje, čelni ljudi Kongresa uvidjeli su da bez borbe neće pobijediti u svim segmentima puno jačeg protivnika. Osim toga bilo je samo pitanje vremena kad će vlastodršci i zakonodavci aparthejda ukinuti i ono malo političke slobode unutar koje je borba bila moguća. A oni nisu gubili vrijeme. Prvo su izglasali *Zakon o sprečavanju komunizma* (The Communism Suppression Act, 1950) kojim su zabranili djelovanje komunista (potonji su bili jedan od glavnih saveznika Kongresa) i koji je pravosudnom ministru dao neograničene ovlasti: mogao je isključiti (ban) koga je htio iz javnog života. To je značilo da isključena osoba nije smjela susreti više od jedne osobe u isto vrijeme, nije smjela javno nastupati, objavljivati, ići na sastanke, da joj je kretanje bilo ograničeno na područje u kojem živi i da se morala redovito javljati policiji. Slijedio je niz represivnih zakona koji su ustvari uveli neprekidno izvanredno stanje koje je državi dalo neograničenu moć. Tako je naprimjer *Zakon o terorizmu* (The Terrorism Act, 1967) omogućio vlastima da na neograničeno vrijeme zatvore svakoga, bez suđenja i mogućnosti kontakta s drugom osobom, tko bi bio osumnjičen za terorizam. Zakon je bio na snazi do 1982. godine kada ga zamijenio još represivniji.

Sredinom 50-ih u Kongresu se vode do žestoke rasprave o načinu borbe i izgledu buduće države. Jedan dio članova, na čelu s Robertom Sobukweom, protivi se višerasnoj politici koju zastupa vodstvo Kongresa i zastupa ideju *Afrika za Afrikance*. Sobukwe je smatrao da je ideja višerasne (multi-racial) borbe samo nastavak rasizma jer već pretpostavlja nepremostive razlike među rasama. Umjesto toga on inzistira na vlasti koja pripada isključivo Afrikancima koji čine većinu (dakle crncima), a svatko tko prihvati vlast te većine smatrat će se Afrikancem. "Manjinama ne jamčimo

prava jer mi razmišljamo u odnosu na pojedince, ne grupe." (South African History Online 2016) Rezultat neslaganja izlazak je dijela članova iz Kongresa i osnivanje *Panafričkog Kongresa* (Pan Africanist Congress) 1959 godine. Potonji je organizacijom protesta protiv putovnice 1960. godine – koji je rezultirao krvoprolićem u Sharpevilleu – postao ozbiljan konkurent Nacionalnom Kongresu. No nakon Sharpevillea proglašeno je izvanredno stanje, a oba Kongresa su zabranjena. Uslijedile su masovna uhićenja – Sobukwe je zatvoren na devet godina, ali će i nakon puštanja, sve do smrti 1978. godine, biti u kućnom pritvoru – od kojih se Panafrički Kongres, za razliku od Nacionalnog, nikada neće oporaviti.

Političku prazninu nastalu zabranom bilo kakve opozicije 1960-ih ispunit će *Pokret za crnačku svijest* (Black Consciousness Movement). Glavni je cilj Pokreta – pod snažnim utjecajem Fanonove knjige *Prezreni na svijetu* – bilo duhovno oslobođenje crnaca i odbacivanje tijekom stoljeća nametane slike o njihovoj inferiornosti. Samo ponovnim zadobivanjem samopoštovanja i redefinicijom vlastitog identiteta crnci će biti u stanju izgraditi kulturu u kojoj crnac neće biti negativan odraz bijelca, kojemu je rezervirana uloga sluge, nego osoba sa samopoštovanjem koja se ponosi svojim korijenima i plemenskom tradicijom. Suosnivača i jednog od najomiljenijih i najutjecajnijih ljudi Pokreta, Stevea Bika, u zatvoru je mučila i ubila tajna policija.

Međutim unatoč svim naporima aparthejskih vlastodržaca da pod svaku cijenu očuvaju vlast, otpor i borba neprestano su jačali, a sve veća politička izolacija i ekonomske sankcije UN-a pojačavale su pritisak. Čelnici Nacionalne stranke sitnim su ustupcima pokušali pridobiti obojene i Indijce na svoju stranu, ali nisu uspjeli. Slijedilo je puštanje Nelsona Mandele, nakon 27 godina provedenih u zatvoru, i dugotrajni pregovori o tome kako će izgledati buduća zajednička država. Vrijeme od puštanja Mandele na slobodu, 1990. godine, pa do izbora 1994. bilo je izuzetno napeto i ispunjeno nasiljem (kao uostalom i 80-te, kada je nasilje bilo na vrhuncu), ali započeti proces demokratizacije više ništa nije moglo zaustaviti.



## ZEMLJE SUMRAKA (1974)

*Zemlje sumraka* prvi je Coetzeev roman, izdan 1974. godine. Sastoji od dvije na prvi pogled tematski nepovezane pripovijesti koje razdvaja gotovo 250 godina. Na širem planu, objema pripovijestima zajednička je tema nasilja i odnos prema Drugome. U prvoj pripovijesti riječ je o američkom imperijalnom nasilju u Vijetnamu, dok se u drugoj pripovijesti radi o zapadnoeuropskom kolonijalnom nasilju u Južnoj Africi. Na strukturnom planu objema pripovijestima zajedničko je i to što su u obje novele glavni likovi ujedno i pripovjedači-fokalizatori iz perspektive kojih se događaji pripovijedaju i komentiraju. Ovakva raspodjela pripovjedača zahtijeva od čitatelja da prepozna ispravan kod za razumijevanje događaja o kojima se pripovijeda. Glavno retoričko/pripovjedno sredstvo pritom je *parodija*, i to posebice racionalističkog diskursa koji za svoje vrijednosti zahtijeva univerzalnu valjanost, koristeći se pritom tehnološkim napretkom kao glavnim argumentom, što mu onda omogućuje da te vrijednosti i silom nametne drugima. Budući da kritika te racionalnosti i s njome povezana nasilja i jest jedan od Coetzeevih ciljeva, taj je kod u obje pripovijesti očigledan. Posljedice pak takvog diskurza za glavne su likove pripovijesti dijametralno suprotne. U prvoj pripovijesti glavni lik, Eugene Dawn, nije u stanju nositi se s nasiljem kojemu je izložen, što ga u konačnici dovodi do ludila. On je kolateralna *žrtva* cijelog racionalističkog projekta započetog kolonijalnim osvajanjima, a kojega je utjelovljenje glavni lik druge pripovijesti, Jacobus Coetzee. On nije žrtva, nego počinitelj nasilja, sadist koji u njemu uživa. Za njega su autohtoni narodi vrsta nižih bića čiji mu životi ne znače ništa. Jedan je znanstvenik-činovnik, drugi kolonizator-praktičar; obojica o sebi vole misliti kao o istraživačima, osvajačima i pripitomljivačima – divljine, divljaka, Drugih. Dawn perom, iz naizgled sigurne udobnosti radnoga stola, Jacobus puškom, na terenu. Jednoga posredni dodir s užasima rata postepeno vodi u ludilo, drugoga neposredno nasilje uzbuđuje i samopotvrđuje.

## Projekt Vijetnam

Glavni lik prve pripovijesti, *Projekt Vijetnam*, 33-godišnji Eugene Dawn, radi kao *mitograf* za američko *Ministarstvo obrane*. Njegov je zadatak, u sklopu projekta *Novi život*, analizirati utjecaj američke radio-propagande u Vijetnamu i predložiti nove strategije njezine primjene. Posljedica njegove uključenosti u projekt jest psihička bolest. Dawn je naime tijekom godine dana došao u doticaj – i to posredno, preko izvještaja, fotografija i filmova – u doticaj s ratnim strahotama od kojih je, ispostavlja se, psihički obolio, što postaje očigledno odmah na prvoj stranci gdje izvještava o zahtjevu svog šefa, izvjesnog Coetzeea,<sup>30</sup> da preradi esej.

"Bojim ga se i prezirem njegovo sljepilo. Zaslužujem bolje. Evo me u vlasti pretpostavljenog, vrste ljudi pred kojom je moj instinktivni nagon da puzim. Uvijek sam slušao svoje nadređene i činio sam to rado. Ne bih prihvatio da radim na Projektu Vijetnam da sam mogao naslutiti da će me to dovesti u sukob s pretpostavljenima. Sukob donosi nesreću, nesreća truje život. (...) Odbit će me. Boji se vizije, nema naklonosti za strast ili očaj. Moć oslovljava samo moć. Rečenice se redaju s njegovih skladnih crvenih usana. Otpremit će me, i to prema odgovarajućoj formi. Određena konfiguracija njegovih usta i nosa, tako suptilna da je samo ja mogu primijetiti, govori mi da nervozni otrovi što kolaju mojom krvlju i čiji se miris osjeti u mom znoju vrijeđaju njegova profinjena osjetila. Gledam ga bijesno. Pokušavam da svojom munjom pokosim čovjeka koji ne vjeruje u magiju. Ako ne uspijem, ne gine mi mjesto među spokojnim stručnjacima za kontrolu i samokontrolu. Moje oči sijekaju nizom molbi i prijetnji, toliko brzim da ih primjećujemo samo ja, i on. (1, 3)

Glavni se Coetzeev prigovor Dawnu odnosi na stil i ton izvještaja – previše je znanstven za vojne službenike kojima je namijenjen, čak avangardan.<sup>31</sup> Coetzee-šef predlaže mu drugačiji pristup, ne s visine kao što on čini, nego iz pozicije specijalista koji ne zna ništa o ratovanju, no možda djelićem svog znanja može pridonijeti općoj ratnoj stvari. Osim kao motiv za ubrzanje psihičkog sloma, susret između Dawna i Coetzeea, dvojice *učenjaka* (scholar), nagoviješta puno širi motiv znanosti, odnosno

---

<sup>30</sup> U obje pripovijesti Coetzee ubacuje vlastite dvojnike, očigledno kako bi upozorio na status vlastitog romana. No u drugome dijelu Jacobus je i Coetzeev daleki rođak, čime posredno tematizira i vlastitu (povijesnu) odgovornost.

<sup>31</sup> Koliko avangardan, vidjet će se kad ga Dawn preradi.

pseudoznanosti, na razini cijelog romana, koji Coetzee izravno povezuje s racionalističkim temeljima kolonijalno-imperijalne ideologije. Paradijom cijelog "pseudoznanstvenog aparata epigrafa, predgovora, uvoda, apendiksa" (Castillo 1990, 1112) – kao i jednog dijela antropološko-sociološkog te historiografskog diskurza – Coetzee pokazuje kako znanost u službi ideologije služi kao sredstvo za krivotvorenje (povijesti) i brisanje Drugoga koji se ne uklapa u dominantan ideološki narativ.

Na motiv učenjaka nadovezuje se i motiv *istraživača*, krotitelja divljine, kako sebe naziva Jacobus, koji nepoznato pretvara u poznato, Drugoga i razliku u isto.<sup>32</sup> Dawn je imaginarni krotitelj koji sanja o onome što njegov daleki prethodnik čini. "Da sam živio prije dvjesto godina, bio bih imao cijeli kontinent za istraživanje, mapiranje, za utiranje puta kolonizaciji." (31-2) No on to, tako misli, nadoknađuje radom u mitografiji, području koje mu omogućuje istraživanje jer je mitografija "otvoreno polje kao filozofija ili kritika" koje još uvijek "nije pronašlo metodologiju u čijim bi se labirintima zauvijek izgubilo." (32) Dawnov podvojen odnos prema šefu – s jedne strane on je krivac za njegovu propast, kratkovidan činovnik koji ne vidi i ne cijeni istinski kreativnog čovjeka pred sobom; s druge on je nedostignuti uzor, subjekt s kojim se želi poistovjetiti<sup>33</sup> – rezultat je psihičke rascijepljenosti koja se očituje i u odnosu prema ženi i u odnosu prema doktorima u ludnici na kraju

---

<sup>32</sup> Svesti Drugoga na Isto, tvrdi Levinas, znači podčiniti ga vlastitim konceptima što, u konačnici, nužno završava nasiljem. "Taj primat Istog Sokratova je pouka. Ne prihvaćati ništa od Drugog osim onog što je u meni, kao da oduvijek posjedujem ono što mi dolazi izvana." (Levinas 1976, 27) Jacobus je ekstremna primjer te zatvorenosti i neprihvatanja. Drugi je za njega samo objekt za ostvarenje vlastitih ciljeva. Ako ga nije moguće pripitomiti (osvijetliti), onda ga treba "odstraniti". "Ja sam istraživač. Moja se bit sastoji od otvaranja onoga što je zatvoreno, od osvjetljavanja onoga što je u mraku. Ako Hotentoti sadrže neizmjeni svijet radosti, onda je to nedokučiv svijet, nedokučiv ljudima poput mene koji ga moraju ili zaobići, što bi značilo izbjegavanje dužnosti, ili odstraniti s puta." (106)

<sup>33</sup> "Želim njegovu naklonost. Nadam se da ću jednoga dana biti kao on, u nekim stvarima. (...) Čini mi se da bih se s Coetzeem mogao stopiti, s vremenom postati njegova vjerna kopija, s pokojom sitnicom moje stare individualnosti." (31) Coetzee za Dawna predstavlja neku vrstu lakanovskog *subjekta za kojeg se pretpostavlja da zna*, utoliko što mu pripisuje moć koju ovaj ne posjeduje. Tako primjerice Coetzee govoreći o izvještaju kaže da ima osjećaj "da je napisan za moje oči" (4), a Dawn to potvrđuje u predanom izvještaju: "Poderi ovo, Coetzee, to je post scriptum tebi namijenjen, slušaj me." (30)

pripovijesti, gdje tobože spremno prihvaća ulogu pacijenta, priznaje bolest i svoj čin, ali i dalje zadržava uvjerenost u vlastitu spoznajnu nadmoć i nad drugim pacijentima i nad doktorima, čime samo potvrđuje da je i dalje bolestan. U njegovim racionalizacijama otpočeka postoji višak informacija koji čitatelju omogućuje da ih pročita protiv njega. Ta se rascijepljenost očituje i u tijelu koje mu otkazuje poslušnost.

"Prsti mi se grče i zarivaju u dlanove, pri tom otiču i otupljuju. (...) Primijetio sam doduše i da mi se nožni prsti svijaju prema unutrašnjem dijelu stopala (...) Ne mogu se riješiti ni navike da si gladim lice (...) Ljudi mi govore da sam prenapet (...) ali prava je istina da sam napet samo zato što mi je volja usredotočena na obuzdavanje spazama u različitim dijelovima tijela, ako spazam nije predramatična riječ. Iritira me nedisciplina mogega tijela. Često sam poželio da imam drugo. (4-5)

Na početku Dawn je i neposlušnost vlastitog tijela u stanju racionalno artikulirati, povezati ga sa znanjem iz psihologije, no time se, naravno, ništa ne mijenja. Upravo suprotno, kao već rečeni višak takva artikulacija jasno sugerira čitatelju o čemu je zapravo riječ. Grčenje i oticanje prstiju

"Charlotte Wolff to [grčenje dijelova tijela] naziva znakom depresije (*Psihologija geste*), ali ona ne može biti u pravu: ja trenutno, zaokupljen oslobađajućim kreativnim činom, nisam depresivan. Ipak, kada govori o gestama, Charlotte Wolff ima autoritet, zato pazim da svojim prstima pružim priliku da se nečim zabave." (4)

Kako vrijeme bude odmicalo, tako će Dawnovu psihička rascijepljenost<sup>34</sup> svoj ekvivalent sve više dobivati u metafori parazita koji ga izjeda. Prvo će to biti parazitska morska zvijezda (7), a kasnije mongoloidni dječak (47). Ta se metafora može pročitati kao preostatak Drugoga s kojim je Dawn došao u doticaj radeći na izvještaju o Vijetnamu i koji se u njemu naselio kroz nasilje što ga konzumira preko filmova i fotografija. Dawn doslovno postaje zaražen tim Drugim, pa neutralni racionalni projekt pisanja izvještaja postaje subjektivna upletenost koja proizvodi traumu. Postaje ovisan o fotografijama i filmovima iz Vijetnama koji prikazuju nasilje te iz njih izvlači perverznu

---

<sup>34</sup> "Tamno ja stremljenju i pobuni, svijetlo poslušnosti i redu. Tamno ja truje svijetlo ja sumnjama i nemirom. Znam dobro. Njegov je otrov ono što me izjeda." (27)

nasladu. Kao posljedica te ovisnosti javlja se gubitak moralnog osjećaja. Brutalnost fotografija sve ga više odvaja od stvarnosti i uvlači u svijet nasilja iz kojeg više ne može izići.

"U jutra kad sam klonuo duhom i ništa ne mogu napisati uvijek me umiri saznanje da će ove slike, izvađene iz njihovih omota i izložene, pružiti mojoj mašti lagani električni impuls koji joj je potreban da se ponovo oslobodi (...) U večeri kad je staložen brid stvarnosti najoštriji, kada mi se vlastita uporišta najviše pričinjaju kao iz knjiga (moja kuća naprimjer kao iz La Jola kataloga, moja žena kao lik iz romana koji me sudbinski čeka u knjižnici američke provincije), ruka mi se sama spušta prema aktovci ispod stola kao prema osnovi moje egzistencije, ali i kao, priznajem, prema susretu punom ugodnog srama. Vadim svoje fotografije i listam ih ponovno. Drhtim i znojim se, krv mi udara, rastrojen sam i ovu noć sposoban samo za plitak i žučljiv san. Ako me ovako uzbuđuju, šapćem si, onda sam sigurno muškarac, a slike ovih fantoma tema dostojna muškarca!" (13, 15)

Tri se fotografije posebno ističu. Prva, koju je nazvao *Otac se veseli s djecom*, prikazuje narednika američke vojske Lomana, bivšeg igrača američkog nogometa, kako

"kopulira s Vijetnamkom. Žena je mala i mršava, moguće čak i dijete, mada se obično griješi oko godina Vijetnamaca. Loman se razmeće svojom snagom: naginjući se unatrag, s rukama na guzovima, nosi ženu na ukrućenom penisu. Možda čak i hoda s njom, jer njezine su ruke ispružene kao da pokušava održati ravnotežu. On se široko osmjehuje; ona okreće pospano, glupavo lice prema nepoznatom fotografu." (13)

Na drugoj fotografiji nalaze se narednici specijalnih snaga Berry and Wilson koji poziraju s odrubljenim glavama.

"Berry and Wilson čuče na petama i smiju se, djelomično za kameru, ali uglavnom zbog zdravlja koje zrači iz njihovih jakih mladih tijela. (...) Oslanjajući se o zemlju ispred sebe, Wilson drži odrubljenu glavu muškarca. Berry ima dvije, koje drži za kosu. Glave su vijetnamske, uzete s mrtvih ili gotovo-mrtvih tijela." (15)

Treća fotografija izrezana je iz filma koji prikazuje zarobljene i drogirane Vijetnamce na otoku Tre Hon u kavezima za tigrove.

"Imam 12x12 uvećanu snimku zatvorenika. Oslanja se na jedan lakat, diže svoje lice prema zamućenoj žičanoj mreži. Zaslijepljen nebom, on vidi samo obrise svojih promatrača. Njegovo je lice mršavo. Iz jednog oka sjaji točka svjetla; drugo je u tami kaveza." (16)

Perverzna fetišizacija fotografija odvojena je od bilo kakva suosjećanja s patnjom. To odvajanje patnje i njezina racionalizacija omogućuju Dawnu potpun užitak. Tako u vezi s fotografijom s odrubljenim glavama piše:

"One su trofeji: otkako je vijetnamski tigar istrebljen, preostaju samo ljudi i neki otporniji manji sisavci. Izgledaju okamenjeno, kao što se čini da odrubljene glave uvijek izgledaju. Za nas koji smo gajili strahotnu bojazan da je odlika mrtvih mlohavost i da se ona, samo iz obzira prema ožalošćenima, sprečava diskretnim pamučnim tuferima, ohrabrujuće je vidjeti da su ova mramorno oštra lica isto tako dobro oblikovana kao i lica spavača i da su im usta pristojno zatvorena. Umrli su dobro. (Svejedno, nalazim nešto komično u odrubljenoj glavi. Čovjeka mogu da taknu fotografije uplakanih žena koje dolaze po tijela svojih ubijenih sinova; ručna kola s mrtvačkim kovčegom ili čak s plastičnom vrećom veličine čovjeka mogu imati svoje elementarno dostojanstvo; ali može li se isto reći za majku koja glavu svog sina nosi u vrećici, kao kakvu sitnicu kupljenu u samoposluzi? Kikoćem.)" (15-16)

Roland Barthes u *Mitologijama*, u vezi izložbe fotografija-šokova, primjećuje:

"Većina fotografija koje su se tu našle okupljene da nas potresu na nas ne ostavlja nikakav dojam, upravo zato što je fotograf oblikujući temu odviše velikodušno zamijenio nas same: gotovo uvijek je dopunski konstruirao grozu koju nam predočuje, tako što je, kontrastima i krupnim kadrovima, događaju dodao hotimični izričaj groze." (Barthes 2009, 79)

U Dawnovim fotografijama nema te konstruiranosti i namjere, one nisu namijenjene prikazivanju, njihova tehnička izvedba je nebitna – na prvoj se vidi odsjaj blica na ekranu ugašenog televizora – one su, kao i odrezane glave s druge fotografije, trofeji. Na svakoj se od njih "zatečeni događaj rasprskava u svojoj upornosti, u svojoj doslovnosti, u samoj svojoj očividnoj bešćutnosti." (Barthes 2009, 80) Barthes će kasnije prvi slučaj nazvati *studium*, a drugi *punctum*. (Barthes 2003) *Studium* budi zanimanje, aktivira znanje, to je neka vrsta izazova u kojem se radi o prepoznavanju namjere fotografa, ali u njemu nema užitka i boli, on "pripada vrsti *to like*, a ne *to love*." (35) *Punctum*, za razliku od *studiuma*, "je slučaj koji me se u njoj *tiče* (ali me i tuče, udara)." On "dolazi iz prizora, kao strelica, i probada me", njega nije potrebno tražiti kao *studium*, *punctum* je ubod koji ostavlja ranu. (34) Bez obzira na mogući *punctum*, sve Dawnove fotografije povezuju eksplicitni prizori nasilja.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Zanimljivo je primijetiti igru nadodređivanja i svojevrstu bezdanu strukturu posredovanja stvarnosti. Dawn dolazi u doticaj s nasiljem prvim posredovanjem preko fotografija (to bi mogao biti jedan *punctum* koji zastrašuje, a o kojemu

Motiv utjecaja nasilja na moralno stanje čovjeka Coetzee će kasnije istraživati još nekoliko puta, i u romanima i u esejima. Elizabeth Costello, glavna junakinja istoimenog romana, zastupa tezu da je pisac<sup>36</sup> koji piše o zlu s njim u dodiru, da mu je izložen i stoga iz tog odnosa ne može izaći netaknut. To također vrijedi i za čitatelje koji o tome čitaju. Znakovito je da glavni lik *Barbara* ostaje izvan prostorije za mučenje,<sup>37</sup> ali tek *nakon* iskustva drugoga dijela *Zemlja sumraka* i brutalnih opisa scena Jacobusova masakra. No znakovito je i to da glavni mučitelj, pukovnik Joll, iako provodi zlo, dakle je njime "dotaknut" kao i Jacobus, nema nikakvih problema s podnošenjem nasilja. Njegov je integritet nenarušen i moralna pozicija neuzdrmana: iza njegova činjenja stoji politički autoritet u ime kojega on čini što se od njega traži.<sup>38</sup> Coetzee je toga svjestan – u eseuju *Unutar mračne sobe* analizira

---

govori Barthes: to je bilo/to još uvijek jest, ali nije – fotografija zaleđuje). Čitatelju je pak posredovan Dawnov već posredovan doticaj, i to tako što je vizualni kod fotografije dodatno posredovan verbalnim. Zbilja dijegetskog svijeta posredovana je funkcijom romana, čije su instance (fokalizator, implicitni autor i čitatelj, pripovjedač, zbiljski autor) također posredovane i nadodređene jedna drugom i ne mogu zaustaviti klizanje. Niz bi se mogao nastaviti daljnjim uokviravanjem prvog dijela u odnosu na drugi, žanrom i književnosti općenito.

<sup>36</sup> Radi se o zbiljskome piscu Paulu Westu i njegovom romanu *The Very Rich Hours of Count Von Stauffenberg*.

<sup>37</sup> Što se slaže s Coetzeevim razmatranjem problema iz eseja *Unutar mračne sobe: pisac i južnoafrička država*. Budući da je soba za mučenje, "mjesto ekstremnog ljudskog iskustva" kojemu pristup imaju samo mučitelji i žrtve, pisci su njome često fascinirani. Ona, prema Coetzeeu, postaje "fantazija per se". Ne radi se o dilemi treba li pisac pisati o torturi (koju u slučaju Južne Afrike provodi država), nego *kako* pisati o njoj, kako "uspostaviti vlastiti autoritet", a da se ne upadne u klišeje popularne fikcije o crno-bijelom odnosu mučitelja i žrtve. (Coetzee 1992, 363-4) A problemu *autoriteta* pisca pripada jedno od najvažnijih mjesta u Coetzeevoj poetici.

<sup>38</sup> "Najrasprostranjeniji vid prilagođavanja mišljenja poslušnog subjekta jeste da počne sebe posmatrati kao nekoga tko nije odgovoran za vlastite postupke. On skida sa sebe odgovornost, pripisujući eksperimentatoru – legitimnom autoritetu – svaku inicijativu. On u sopstvenim očima nije osoba koja dela na moralno odgovoran način, već oruđe u rukama spoljnjeg autoriteta." (Milgram 1990, 15) Psiholog Stanley Milgram napravio je tijekom 1960-ih na Sveučilištu u Yaleu niz eksperimenata u kojima je istraživao odnos prema autoritetu. U središtu Milgramova zanimanja bila je spremnost sudionika eksperimenta da poslušaju naredbe voditelja eksperimenta (autoriteta) koje uključuju nanošenje boli i teških ozljeda drugom (fingiranom) sudioniku, kojeg su mogli vidjeti i čije su krikove i preklinjanja mogli čuti. Eksperiment je pokazao da je velika većina sudionika bila spremna poslušati takve naredbe.

kako su neki južnoafrički pisci riješili problem opisa mučitelja i žrtve – jer Costello nakon predavanja mora odgovoriti na pitanje slušatelja *kako zna* da je West *dodirnut* zlom kao i ona. Možda je on u stanju nositi se s onim o čemu piše, kao i njegovi čitatelji. Ako pisac nema načina iskusiti bol i patnju – u Westovu romanu radi se o mučenju i vješanju urotnika protiv Hitlera – nema pristup iskustvu boli drugih, kao što tvrdi Costello, onda to vrijedi i za pokušaj spoznaje *drugosti* općenito. Costello u odgovoru priznaje da se iskustvo apsolutnog zla s kojim je West, prema njoj, došao u dodir pišući o mučenjima ne može "dokazati", nego "jedino može biti doživljeno". (Coetzee 2003, 176) To upravo i jest ono što je najviše uznemiruje: činjenica da svoju dilemu nikako ne može riješiti na zadovoljavajuć način jer uvijek preostaje višak koji se ne može racionalno objasniti ili dokazati: ako je West "kriv" zato što piše o stvarima o kojima je bolje ne pisati, o stvarima koje pisanjem iznova dobivaju energiju i prijetuću snagu, ako West narušava privatnost smrti i trenutke patnje dostupne samo onima koji su je iza zatvorenih vrata doživjeli – zašto ona to čita? Može li se sva krivnja prebaciti na pisca? U čemu se prikaz vješanja urotnika razlikuje od spektakla smrti u Rimu?

"Dakle što je *previše* u smrti od nacističke ruke a da nije bilo *previše* u Rimu, kada su sva nastojanja Rima bila da iz smrti istisnu što je moguće više okrutnosti, što je moguće više boli? Je li ono što ne može podnijeti prljavština podruma u Berlinu, prljavština koja je previše nalik pravoj stvari, modernoj stvari? To je kao zid na koji nailazi uvijek iznova. Nije željela čitati, ali čitala je; nad njom je učinjeno nasilje, ali ona je sudjelovala u prekršaju (violation)." (Coetzee 2003, 181)

Dawn je dakle jedan od onih za koje strahuje Costello. On nije u stanju proraditi (*durcharbeiten*) traumatski doživljaj rata, nego ga "jedino odjelotvoriti (ausagieren, acting out) kroz različite neželjene simptome." (Biti 2005, 13) Njegova racionalizacija vlastitog stanja i okoline jedan je od tih simptoma, po čemu podsjeća na suca Schrebera iz Freudove analize. Freud primjećuje:

"Visoka inteligencija bolesnika, kao i njegova spremnost da se povjeri, izgleda da također olakšavaju rješenje zadatka tim putem [analizom Schreberovih izjava]. Čak ne tako rijetko on sam gura ključ u ruke dodajući, kao usput, nekoj svojoj sumanutoj izjavi kakvo objašnjenje, citat ili primjer, ili pak izričito poričući kakvu sličnost koja bi mu samome pala na pamet. U tom je slučaju zatim potrebno samo primijeniti našu uobičajenu psihoanalitičku tehniku, odbaciti negativni naglasak s bolesnikove tvrdnje, njegov primjer uzeti kao samu stvar, a citat ili potvrdu shvatiti kao izvor, i već smo u posjedu onog traženog prijevoda paranoičkog načina izražavanja u normalni." (Freud 1987, 351)



Kad Dawn preradi i preda izvještaj, i svima na poslu postaje jasno da je bolestan. U izvještaju ustvrđuje dosadašnju neučinkovitost psihološkog ratovanja zbog neprepoznavanja dominantnog mita među Vijetnamcima koji određuje njihov način života i pogled na svijet. To je mit o dominantnom ocu – ovdje se Dawn, iako ne izrijeком, referira na Freuda iz *Totema i tabua* – kojega je glavna osobina snažan autoritet i jednostavni izbori. Amerikanci u svojoj propagandi to nisu prepoznali, nego su se oslanjali na Descartesov "glas sumnjajućeg sebstva" (20) koji Vijetnamci ne razumiju. Zato, umjesto daljnjih propagandnih aktivnosti, Dawn predlaže "povratak totalnom zračnom ratu" (28) i upotrebi kemijskih otrova.

"PROP-12 zaprašivanje moglo bi promijeniti izgled Vijetnama za tjedan dana. PROP-12 je otrov za tlo, dramatičan otrov (ispričavam se ponovno) koji, kad uđe u tlo, razara veze u tamnim silikatima i taloži u gornjem sloju zemlje sivu pepeljastu prašinu. Zašto smo prestali s PROP-12?" (29)

Dawnov izvještaj kombinacija je znanstveno-teorijskih podataka iz raznih područja (matematičke formule, Franz Boas, Descartes, funkcioniranje mita, antropologija, etnologija, politika, psihologija) koje Coetzee, pretvarajući ih u diskurz psihički poremećenog Dawna, koristi za kritiku zapadnjačke znanstveno-tehnološke racionalnosti. Prema Dawnu, dominantnome mitu Vijetnamaca – nekoj vrsti simbioze neba i zemlje, oca i majke, gdje neposlušni sinovi mogu svrgnuti oca, ali pritom majka uvijek ostaje netaknuta – treba se suprotstaviti protu-mitom "boginje *techne* koja nastaje u našem mozgu" i koja će, kao kći nastala "bez udjela majke" (27), nadomjestiti zastarjelu zemlju-majku. Dawnova kvaziracionalnost otkriva izostanak bilo kakve emocionalne upletenosti. Drugi je sveden na objekt-problem koji treba "riješiti". Čini se da autoritet države nudi dovoljnu zaštitu i sigurno utočište od užasa počinjenih u njezino ime. No u Dawnovu slučaju ta zaštita nije dovoljna, izloženost, makar i posredna, ratnim užasima postaje pretežak teret za njegovu psihu. Dok sjedi u knjižnici i pokušava pisati svoj izvještaj, on više nije jedan od mnogih bezimenih činovnika koji *samo rade svoj posao* i naizgled ne sudjeluju izravno u užasima rata. On više nije neutralan, nego je i protiv svoje volje – između ostalog, odbio je ponuđeno putovanje u Vijetnam kako bi se na licu mjesta upoznao sa stanjem na terenu – uvučen u odnos s Drugim. Problem je u tome što je to odnos bez dodira, kontakta i blizine. To je odnos s imaginarnim Drugim čiji je identitet negiran i čija je ljudskost poništena njegovim poniženjem. Sve fotografije prikazuju odnos dominacije i

podčinjenosti, gospodara i roba, snage i pokoravanja – sićušna djevojka nasuprot bivšem igraču američkog nogometa, zdrava i nasmiješena tijela nasuprot prljavim, drogiranim i bolesnim tijelima, nasuprot mrtvim glavama okamenjena osmijeha. No čini se da je upravo taj okamenjeni pogled meduze, glave bez dostojanstva kojima se Dawn kikoće, slika užasa koju nije u stanju podnijeti. Dawnov jedini zadatak jest proučiti Vijetnamce i tako pomoći svojim sunarodnjacima da ih lakše pokore. Za tu svrhu on pribavlja sve potrebne materijale i piše svoj izvještaj. Smješten za radnim stolom knjižnice ili vlastita doma, naizgled je siguran. Preostaje mu samo spoznati i analizirati bitne osobine Vijetnamaca, da bi onda te rezultate primijenio za svoj izvještaj o boljoj učinkovitosti propagande. No ispostavlja se da konceptualizacija Drugog, čak i neizravno, preko dokumenata i fotografija, uopće nije lagan pothvat. Iako je sveden na dvostruki objekt – fotografije i Dawnove koncepcije – taj Drugi, iznenađujuće, pruža otpor svim pokušajima da se njime ovlada. Točnije, to čini njegova ponižena drugost kojom je Dawn postao zaražen. On ne može ovladati izvorom užitka koji crpe iz fotografija jer "žudnja ne teži za zadovoljenjem nego za vlastitom reprodukcijom". (Biti 2000, 596) Jedini način da se zaustavi beskonačan lanac njezina premještanja, barem u mjeri koja ne bi bila opasna za njegovo zdravlje, jest da Drugi prihvati ulogu koju mu Dawn dodjeljuje. No to nije moguće jer Drugoga nema, on je sveden na sablasti drogiranih zatvorenika, na odsječene glave, objekt užitka. Ostaje njegova zanijekana ljudskost koja odbija doznačenu joj ulogu posrednika preko kojeg će Dawn, gospodar, postići jedinstvo sa sobom tako što će je asimilirati. U romanu to je prikazano Dawnovim neuspješnim pokušajima da zaposjedne drugost lica s fotografije, da *prodre* s onu stranu njezine površine:

"Imam i drugu snimku, samo lice, znatno uvećano. Odsjaj u desnome oku postao je difuzna bijela mrlja; sjene tamnosive ističu sljepoočnicu, desnu obrvu, udubljenje na obrazu. Zatvaram oči i vršcima prstiju prelazim preko hladne, bezmirisne površine snimke. Večeri su mirne ovdje u predgrađu. Koncentriram se. Površina je svugdje ista. Odsjaj u oku koje će tren kasnije, srećom u nikad ostvarenom trenutku, kroz kameru pogledati u moje oči, gladak je i neproziran pod mojim prstima i ne dozvoljava prolaz u unutrašnjost ovog mutnog, ali neosporivo stvarnog čovjeka. Nastavljam istraživati. Možda će pod upornim pritiskom moje imaginacije, oštre i potištene noću, ipak popustiti." (16-17)

Tako poniženi ali nepokoreni Drugi postaje smetnja, višak, neprobavljiv ostatak koji remeti identifikaciju – postaje već spomenuti *parazit*<sup>39</sup> koji se nastanjuje i hrani zdravim tijelom nekad moćnog gospodara.

"Znam i znam i znam što je to što mi izjeda muževnost iznutra, proždire hranu što bi me trebala hraniti. To je stvor, dijete, ne moje, nekada zdepasta i žuta beba, uronjena u mrtvo središte moga tijela da bi mi sisala krv i rasla dok ja kopnim; sada, 1973, odvratani dječak-mongol koji širi svoje udove mojim šupljim kostima, nagriža mi jetru svojim smiješćim se zubima, prazni svoju odvratnu prljavštinu u moj sistem, i ne želi otići." (39)

Postoji određena sličnost između onoga što se događa Dawnu i Levinasova koncepta odnosa s Drugim. Naime upravo zbog emocionalne distanciranosti i racionalizacije koju zahtijeva spoznavanje Levinas uvijek inzistira na odnosu s drugim *licem u lice*. Pritom valja imati na umu da *lice* u Levinasovoj filozofiji svoje podrijetlo vuče iz Biblije i susreta Mojsija s Bogom pri kojem Mojsije ne može vidjeti božje lice.<sup>40</sup> To je važno zato što bi fenomenalnost lica opet značila njegovu neutralizaciju posredovanjem svijesti. S druge strane ono ne smije biti ni apstraktno (nefenomenalno) jer tada nema ni odnosa s njim. Stoga Levinas lice pruža mnoštvom atributa – golost, koža, boranje itd. – koji ga čine prisutnim, ali pritom čuvaju njegovu nepoznatljivost.

"Ono izmiče predstavljanju. Lice je samo nedostajanje fenomenalnosti, ali ne zato što bi bilo grubo ili surovo za pojavljivanje, nego zato što je, u izvjesnom smislu, suviše slabo, ne-fenomen jer je 'manje' od fenomena." Njegovo je "otkrivanje golosti – ne-forma – samonapuštanje, starenje, umiranje; golije od golosti: siromaštvo, naborana koža; naborana koža: trag samog sebe." (Levinas 1999, 136)

Glavni modus susreta s licem bližnjega (*prochain*) jest *blizina*. Blizina je još jedan u nizu Levinasovih ambivalentnih pojmova koji ne znači nužno prostorni odnos iako je potonji od nje neodvojiv jer podrazumijeva *izloženost* Drugom. Dakle samo je u blizini moguć (etički) susret s Drugim. No on se odvija pod bitno različitim uvjetima od onih na koje smo navikli. Naime glavna je osobina tog susreta nejednakost i neravnopravnost između subjekta i Drugoga. Kod Levinasa Drugi

---

<sup>39</sup> I Mrs Curren svoju bolest prispodobljuje s parazitom.

<sup>40</sup> "Ti moga lica ne možeš vidjeti, jer ne može čovjek mene vidjeti i na životu ostati." (Izlazak 33, 20).

uvijek ima prednost. On uvijek ima jednu odgovornost više, on je pozvan da položi račune i da se podčini svim zahtjevima Drugog, do te mjere da postane njegovim *taocem* (otage). To je vrsta *opsjednutosti* od koje nema bijega jer je subjekt *zaražen* Drugim i odgovornošću za njega u nekom nepamtljivom vremenu.

"Odgovornost za drugoga nije nikakav slučajni događaj koji nadolazi jednom Subjektu, nego, u njemu prethodi Bivstvovanju, i nije čekala na slobodu u kojoj se onda mogla odlučiti da se angažuje za drugoga. Ja ništa nisam učinio, ja sam već uvijek bio pogođen: progonjen. (...) U blizini se čuje jedna naredba koja kao da dolazi iz jedne prošlosti koje se ne možemo sjetiti: koja ne bijaše nikad sadašnja, koja nije započela ni u kakvoj slobodi. Taj način bližnjeg jeste izgled [lice]." (Levinas 1999, 173, 136)

Kod Levinasa je dakle zaraženost, dezidentifikacija i izlaženje prema Drugom preduvjet etike i očuvanja drugosti. No to je moguće samo zato što Levinas ustaje protiv cjelovitosti identiteta koji isključuje svaku razliku. Samo rasprskavanjem tih granica i prihvaćanjem Drugog – koji je ionako već dio mene – postajem etički odgovoran subjekt. U Dawnovu slučaju (ovdje u slučaju američkog imperijalizma) Drugi je sveden na (neprijateljski) objekt pa o etici niti ne može biti riječ. Radi se o projektu čiji je cilj eliminirati Drugog, a to podrazumijeva da je potrebno iznaći *razliku* kojom će se definirati vlastiti identitet u odnosu na njegov. Tu nema mjesta necjelovitosti ili dezidentifikaciji jer ona znači slabljenje granica i opasnost od raspada – svaka razlika predstavlja ugrozbu. Međutim iz perspektive Dawnova slučaja pokazuje se da Levinasov zahtjev za odgovornošću nije nimalo bezazlen: ako odgovornost podrazumijeva opsjednutost Drugim, tko jamči da je svatko u stanju nositi se s tim teretom? Tko može jamčiti da Drugi kao i Dawnovu slučaju neće postati parazit koji izjeda tijelo domaćina? Tim više što Levinas govori o žrtvi za Drugog, proganjanju i traumatiziranosti Drugim? Na ova je pitanja nemoguće odgovoriti ne samo zbog Levinasova performativno-metaforičkog diskurza u kojem istovremeno supostoji više međusobno nepomirljivih mogućnosti (status lica, blizine, proganjanja, talaštva itd.) nego i zbog toga što Levinasa mogućnost takva scenarija ne zanima. U njegovu je fokusu Drugi, a subjekt, iako ga samo koračić dijeli od ponora u koji upada Dawn, ipak uspijeva iznijeti svoj teret. Iako traumatiziranost Drugim Levinasu znači "grižnju i izjedanje", jedino je "kroz traumu progona" subjekt (Ja) moguće lišiti "njegove nasrtljive i vladalačke subjektivnosti". (Levinas 1999, 220) Dakle subjekt je "otvoren za patnju bližnjega" tek kad je njime "zaražen". (Biti 2000, 536) No što ako taj subjekt – kao Dawn – nije u

stanju podnijeti nasilje (traumu)? Inzistirajući na osobnoj odgovornosti i lišavajući ga bilo kakve zaštite (zakona) države, Levinasov subjekt ostaje u potpunosti prepušten Drugome. Čak i ako zanemarimo neke društveno-psihološke i biološke datosti pojedinca (utjecaj mase, sklonost k agresiji i dominaciji) – a bez prihvaćanja Levinasove retoričke geste bavljenje njegovom filozofijom ustvari postaje besmisleno – koje mogućnost takve izloženosti i bespomoćnosti ne samo negiraju nego je čine i opasnom, i dalje postoji opasnost da i sam subjekt u svojoj "dobroj namjeri" izvrši nasilje nad Drugim: jer budući da nema nikakvog posrednika, kako znati gdje je granica koju prema Drugom ne smijem preći? Ili suprotno, kako znati jesam li učinio dovoljno? U Dawnovu se slučaju nasilje koje država čini i u njegovo ime,<sup>41</sup> dakle koje je institucionalizirala i normalizirala neočekivano okreće protiv njega samoga. Iako bi, kao i većina, tom institucionalizacijom trebao biti zaštićen, on sam postaje žrtvom. On zapravo ni nema mogućnost etičkog odnosa jer mu je svojim posredovanjem tu mogućnost oduzela država: politika je izbrisala etiku. A upravo je takva politička neutralizacija osobne odgovornosti glavna Levinasova meta. S druge strane pokazuje se da i odnosu bez ikakvog posredovanja prijeti ista opasnost od nasilja, pa je Levinas u primarni odnos s Drugim prisiljen uvesti i Trećeg koji određuje granicu moje odgovornosti i uvodeći simetriju sprečava nasilje.

"Kad ne bi bilo poretka Pravde, ne bi bilo granice mojoj odgovornosti. Postoji izvesna količina nasilja koja je neophodna sa stanovišta pravde; ali ako se govori o pravdi, treba prihvatiti sudije, treba prihvatiti institucije i državu; živeti u jednom svetu građana, a ne samo u poretku odnosa licem-u-lice. Ali za uzvrat, tek se polazeći od relacije s Licem ili od vlastitog ja pred drugim može govoriti o legitimnosti države ili o njenoj nelegitimnosti. Država u kojoj je međulična relacija nemoguća, gde tom relacijom unapred upravlja determinizam same države, jeste totalitarna država." (Levinas, *Filozofija, pravda, ljubav* 1998, str. 141)

Dawn na kraju otme sina i nastani se s njim u motelskoj sobi te ga u napadu panike, kad dođe policija, ubode nožem. Posljednje stranice piše iz mentalne institucije. Iako prividno priznaje da je bolestan, njegova je perspektiva i dalje nepromijenjena. Napad na sina rezultat je panike i

---

<sup>41</sup> Tema kojom ću se baviti u sljedećem romanu.

"iznenadnog sloma" (46) koji će sada *zajedno*<sup>42</sup> s doktorima pokušati riješiti. Naravno, pritom Dawn, igrajući ulogu poslušnog pacijenta, sebi opet dodjeljuje nadmoćnu ulogu u kojoj on vidi ono što doktori ne vide. Kao što kaže, otvoren je za sve teorije, no tajna koju bi oni željeli, koja ga "čini jakim" ipak je sigurna u "srcu koje krije njegovu tajnu." (48) Kad doktori detektiraju mogući uzrok – isti onaj o kojem su govorili Marilyn i prijatelji<sup>43</sup> – Dawn ga sam dodatno proširuje.

"Provjeravaju hipotezu prema kojoj me je bliski dodir s projektom (design) rata učinio neosjetljivim na tuđu patnju i stvorio u meni potrebu za nasilnim rješenjima životnih problema, zarazivši me u isto vrijeme osjećajima krivnje što su se manifestirali simptomima nervoze. Kad dođe red na mene, ukazujem im na to da duboko mrzim rat kao i drugi ljudi. Posvetio sam se Vijetnamu jedino zato što sam želio da završi. Želio sam da se sukob i pobuna okončaju da mogu biti sretan, da svi možemo biti sretni. Kad bi pobuna prestala, mogli bismo se pomiriti s Amerikom i ponovo živjeti sretno. Ja vjerujem u život. Ne želim gledati kako ljudi odbacuju svoje živote. Niti želim vidjeti američku djecu otrovanu osjećajem krivnje. Krivnja je crni otrov. Sjećam se starih dana kad sam sjedio u knjižnici i osjećao kako mi krivnja polagano kola kroz vene. Kako me preuzima. Nisam bio svoj. Bilo je neizdržljivo. Krivnja je ulazila u naše domove kroz televizijske kablove. Jeli smo svoje obroke u odsjaju staklena oka te zvijeri iz najtamnijeg kutka. Dobra hrana klizeći niz grlo pretvarala se u korozivne lokve. Bilo je neprirodno podnositi takvu patnju." (48)

Coetzee kritiku nasilja i njegova pogubna utjecaja na psihičko i moralno stanje čovjeka proširuje i ulogom medija, odnosno državne propagande. Zapravo, Dawnov odgovor kontekstualizira i epigraf Hermana Kahna<sup>44</sup> – osnivača Instituta Hudson i jednog od vojnih stratega za vrijeme Vijetnamskog

---

<sup>42</sup> "Trenutno istražujemo hipotezu da je živčani slom povezan s mojim bavljenjem ratom. Otvoren sam za ovu teoriju, kao što sam otvoren za sve teorije, iako ne vjerujem da će se na kraju pokazati kao ona ispravna." (46)

<sup>43</sup> "Marilyn i njezini prijatelji vjeruju da svatko tko se približi najdubljem mehanizmu rata pati od vizije užasa koja ga izopačuje potpuno. (Ja artikuliram Marilyn i njezine prijatelje bolje nego oni sami sebe. To je zato što ja njih razumijem, a oni mene ne.) Tijekom protekle godine odnosi između mog vlastitog i drugih ljudskih tijela su se promijenili na način o kojemu ću detaljnije pričati u pravo vrijeme i na pravom mjestu. Marilyn ove promjene povezuje s 24 fotografije ljudskih tijela koje sam sada prisiljen nositi sa sobom cijeli dan u aktovci. Ona vjeruje da imam tajnu, kanceroznu tajnu sramotnog znanja. Pripisuje mi tajnu zbog vlastite utjehe, jer vjerovati u tajne znači vjerovati u veselu doktrinu da se u labirintu pamćenja krije objašnjenje neobjašnjive i slučajne sadašnjosti." (Coetzee 1983, 10)

<sup>44</sup> "Očigledno, teško je ne suosjećati s onim europskim i američkim gledateljima koji reagiraju s užasom i gnušanjem kad gledaju televizijske snimke pilota lovaca-bombardera, vidno uzbuđenih zbog uspješnog napalm-bombardiranja meta

rata – i Dawnove fotografije, posebice onu s *vijetnamskim* zatvorenicima u kavezima za tigrove. Kahnovo makijavelističko opravdanje državnih interesa i moralna relativizacija zločina istovremeno pokazuje nekoliko stvari koje Coetzee spaja u *Projektu Vijetnam*. Prvo, relativizaciju vlastitih zločina potpunim brisanjem žrtve – Kahn suosjeća s *gledateljima* koji uviđaju moralnu izopačenost u slavljenju ubijanja i uništavanja, dok su žrtve pretvorene u objekte, točnije mete. Drugo, državni su interesi uvijek promišljeni i utemeljeni na razumnim odlukama, pa se svako odstupanje od tog smjera – makar on uključivao i neke neželjene posljedice – smatra *nerazumnim*. Samo oni moralno najčvršći koji su u stanju svoj *posao* obaviti bez propitivanja i bez osjećaja dolaze u obzir. Dawn je jedan od onih u pozadini (*backroom boys* naziva ih Chomsky u istoimenoj knjizi) koji pripremaju teren da se taj posao što bolje obavi, tako da on uopće ne bi trebao podlijevati kriteriju jakosti i čvrstoće – on je zaštićen od izravnog dodira sa zlom. Međutim svaki sistem u sebe uključuje i pogreške,<sup>45</sup> pa tako Dawn neočekivano postaje žrtvom. Treće, Kahnova izjava podrazumijeva reprezentaciju rata kao neke vrste spektakla (gledanje uništavanja napalmom), a to za sobom povlači i ulogu državne propagande i *mainstream* medija u širenju tih slika i stvaranju ideološke pozadine dobrih Amerikanaca i zlih komunista Vijetnamaca. Jedan od takvih mitova Coetzee izravno problematizira u fotografiji (filmu) zatočenih i drogiranih Vijetnamaca u kavezima za tigrove. Službeni narativ vlastita je mučenja – a jedan od toposa su i kavezi<sup>46</sup> – sustavno prešućivao i pripisivao ih samo Vijetnamcima. Svi ovi aspekti – teror i nasilje, brisanje žrtve, mitološki aspekti službenog državnog narativa – tvore pozadinu na kojoj će se odvijati druga pripovijest.

---

Vijetkonga. Pa ipak je nerazumno očekivati od američke vlade da na zadatke šalje pilote koji su toliko užasnuti štetom koju možda čine da nisu u stanju izvršiti misiju ili postaju prekomjerno depresivni ili proganjani osjećajem krivnje."

<sup>45</sup> Prvi dio završava sljedećom Dawnovom rečenicom. "Imam velika očekivanja da ću saznati čija sam pogreška." (49)

<sup>46</sup> Vidi u vezi s tim tekst *We may take comfort in this thought* u kojemu autor povezuje i popularnu kulturu sa širenjem tog mita – u *Lovcu na jelene* Vijetnamci drže zarobljene Amerikance u kavezima u vodi. U knjizi *Towards a New Cold War* Noam Chomsky bavi se upravo američkim mučenjima u Vijetnamu. <http://yolacrarty.blogspot.hr/2007/06/we-may-take-comfort-in-this-thought.html>

## Pripovijest Jacobusa Coetzeea

Jacobus Coetzee, inače Coetzeeev predak, fokalizator i glavni lik drugoga dijela romana, odlazi sa šestoricom slugu i nešto stoke u još neistraženo područje Južne Afrike. Motiv za to opasno putovanje materijalne je prirode: Jacobus odlazi u lov na slonove, ali se pritom nada da bi mogao, kao neki koje poznaje, jeftino doći do stoke u "razmjeni" s plemenima. Nakon višetjednog opasnog putovanja karavana je stigla u područje Nama naroda. Prvi susret, razmjena darova, prepun je komičnih scena jer se Nama ne obaziru previše na suhoparan i umjetan Jacobusov ton kojim pokušava susretu dati važnost i dostojanstvo, nego traže način da što prije dođu do darova, prije svega do duhana, pa ih "kradu" iz kola i prije "službene" razmjene na kojoj inzistira Jacobus. No Jacobus takvo ponašanje smatra napadom na svoje *privatno vlasništvo* – iako su Nama nenaoružani i potpuno bezopasni – pa cijela situacija umalo završava tragično. Ipak, na kraju sve dobro prolazi i Nama vode skupinu u selo. Tamo Jacobus odlaziti pozdraviti poglavicu, a za to vrijeme skupina Nama ponovo "krade" stvari iz kola dok ih sluge bezuspješno pokušavaju zaustaviti. Jacobus je bijesan, puca pred noge ženi koja ga zadirkuje, te odlučuje odmah otići. Međutim istu noć padne u vrućicu te se sluge odluče vratiti u selo. Tamo je smješten u poseban dio sela određen za bolesne i žene u menstrualnom ciklusu. U međuvremenu mu se pojavio i čir koji, nakon što je odbolovao jedno vrijeme i malo ojačao, istiskuje u potoku. Za to mu vrijeme djeca, iz zabave, ukradu odjeću i zadirkuju ga. No Jacobus ulovi jednog dječaka i skoro ga ubije šakama. Za kaznu ga zavežu i puste mrave na njega – što u njegovoj glavi poprima mitske oblike mučenja – te ga izbace iz sela. No sada mora otići bez ičega, bez volova i kola, samo s vodom i nožem. Konačno poniženje doživljava kada sluge – Plaatje, braća Tamboer i Adonis – odbijaju poći s njim. S njim odlazi jedino njegov stari sluga, Klawer, koji će na povratku umrijeti. Jacobus preživljava putovanje natrag i nakon nekoliko mjeseci vraća se u osvetnički pohod s ekspedicijom koja zapali selo, siluje žene i počinu krvoproliće.

Strukturno, drugi dio romana sastoji se od nekoliko dijelova koji funkcioniraju kao kakav pseudoznanstveni diskurz koji okružuje glavnu *Pripovijest* čiji je status također nesiguran. Jacobusova pripovijest u prvome licu sastoji se od dva dijela: putovanja i kaznene ekspedicije



Hendrika Hoopa koje je Jacobus dio i čiju perspektivu čitatelj ima pred sobom. Pripovijesti prethodi *Prevoditeljeva napomena* u kojoj nas J.M. Coetzee – metafikcijski konstrukt – sin S.J. Coetzee, urednika "originalne"<sup>47</sup> *Pripovijesti* i pisca predgovora – koji ustvari čini niz predavanja o Jacobusu Coetzeeu koje je dotični redovito održavao na Sveučilištu Stellenbosch između 1934. i 1948<sup>48</sup> – obavještava da si je uzeo slobodu premjestiti očev Predgovor na mjesto Pogovora i dodati preveden "originalni" Jacobusov iskaz kao apendiks.

Ovoj iznimno složenoj metafikcijskoj konstrukciji namjera je – međusobnim odnosima, različitim verzijama istoga događaja i usložnjavanjem odnosa između pojedinih dijelova – potkopati burski mitološko-herojski prikaz povijesti, p(r)okazati njegov fikcionalni karakter te, na širem planu, postaviti pitanje odnosa povijesti i pripovijedanja, istine i fikcije. Ova složena postmodernistička forma romana<sup>49</sup> Coetzeev je odgovor na isključivost realističkog prikaza u tematizaciji aparthejske

---

<sup>47</sup> Misli se na *Pripovijest* koju imamo pred sobom, koju pripovijeda Jacobus. No mi ustvari ne znamo što je originalna *Pripovijest* i tko joj je autor. S. J. izostavlja svaki spomen na masakr u selu i mijenja neke podatke, pa se jedino može reći da se radi o mogućoj verziji *Pripovijesti*. Tu igra kopije-originala i nadodređivanja ne prestaje. Jacobus kao glavni lik i fokalizator pripovijeda *Pripovijest*, ali u "službenom" *Iskazu* priloženom na kraju romana gdje govori o svom putovanju – opet drukčija verzija od *Pripovijesti* – Jacobus je nepismen. Tko je onda autor njegove *Pripovijesti*, ako izuzmemo zbiljskog Coetzee čija nazočnost jedino može zaustaviti klizanje unutar dijegetičkog svijeta? Granice između fikcije i istine dodatno su zamućene zbiljskim događajem na koji se Coetzee oslanja u svojoj konstrukciji, a iz kojeg izostavlja i koji prilagođava vlastitim potrebama. Za više detalja o složenoj igri povijesnih izvora i fikcije usp. (Attwel 1993, 43-48)

<sup>48</sup> Ovo je važno jer je to vrijeme bujajućeg burskog nacionalizma, raskola u Nacionalnoj stranci i njezina dolaska na vlast, 1948, čime službeno započinje politika aparthejda. S.J. Coetzeev kvaziznanstveni prikaz Jacobusovih dostignuća (imenovao rijeku, prvi opisao žirafu, otkrio termalne izvore) izostavlja dijelove (osvetničku ekspediciju, lov na Bušmane) koji se ne uklapaju u burski mit o hrabrosti prvih kolonizatora i slavi Jacobusa kao heroja. Kao i Jacobus, S.J. Coetzee nastavljač je iste one pseudoracionalnosti kojom se vlastite vrijednosti uzdižu i slave kao univerzalne, pa je shodno tomu prilagođen i povijesni prikaz. Drugi u njemu figuriraju samo ukoliko se uklapaju u taj ideološki narativ.

<sup>49</sup> Problematiziranje samog čina pripovijedanja prisutno je i u prvome dijelu romana iako nije u prvome planu. Kad Marilyn s policijom dođe do motela u kojem se nalazi odbjegli Dawn s djetetom, pripovjedno vrijeme sustiže vrijeme

stvarnosti. S druge strane ona je i način da Coetzee artikulira problem vlastite suodgovornosti za kolonijalnu prošlost i aparthejdsku stvarnost, problem s kojim su se susretali mnogi bijeli pisci i protivnici aparthejda.

"Bijelci iz Južne Afrike sudjelovali su, u različitoj mjeri, aktivno ili pasivno, u drskom i dobro planiranom zločinu protiv Afrike. Buri kao suverena grupa isticali su se u izvršenju tog zločina. Time su svoje ime vezali uz njega. Proći će mnogo vremena prije nego što će imati moralni autoritet da taj žig s njega povuku. Ima nijansi na kojima bi mogli željeti inzistirati – naprimjer, da se zločin ne odnosi isključivo na post-1948, ili samo na 20. stoljeće, nego traje kroz čitav projekt kolonijalizma – ali nedostaje im moći da te razlike nametnu, a uostalom razlike nemaju moralnu težinu. Je li u mojoj moći da se izuzmem iz te bande (gang)? Mislim da nije. (...) Važnije, želim li ja uistinu biti izuzet? Zapravo ne. Štoviše – ovo je primisao – smatrao bih moralno upitnim napisati nešto poput drugog dijela *Zemlji sumraka – fikcije*, napominjem – iz pozicije koja nije povijesno sukriva." (Coetzee 1992, 342-3)

Kao i u prvome dijelu, *Pripovijest* očekuje od čitatelja da prepozna kod kojim treba dešifrirati Jacobusovo povlašteno pripovijedanje u prvome licu, odnosno da ga čita protiv njega. Parodija je i ovdje glavno pripovjedno sredstvo, ali sada više nemamo posla s psihičkim bolesnikom nego s beskrupuloznim sadistom za kojeg je nasilje rutina i koji nema problema s artikulacijom tog nasilja. Odmah na početku pripovijesti, prije opisa samoga putovanja, Jacobus, u nekoj vrsti uvoda, otkriva vlastite moralne vrijednosti i definira identitet razlikom u odnosu na Hotentote i Bušmane. U odnosu na prve glavna je razlika religija, kršćanstvo. Hotentoti će ga prihvatiti, ali za njih je ono "prazna riječ", sredstvo "da se zaštite, nisu glupi, znaju da izaziva suosjećanje kad te optuže da zlostavljaš kršćanina." (57) No Hotentoti su u svakom slučaju niža bića – kasnije će ih dodatno podijeliti na pitome i divlje – koja ne zaslužuju nikakvo poštovanje. Kršćanstvo je ovdje sredstvo da se održi razlika jer u uvjetima stvarnog života ona nestaje. Kolonizatori u unutrašnjosti usvajaju način života Hotentota, postaju *kao oni*.

"Među nama ima ljudi koji žive kao Hotentoti, rastavljaju šatore kad nestane ispaše i slijede stoku u potrazi za novom travom. Naša se djeca igraju s djecom služinčadi, i tko može reći tko se na koga ugleda?" (Coetzee 1983, 57)

---

pripovijedanja. Naime događaji o kojima piše upravo se zbivaju, pa Dawn izjavljuje: "Konvencija mi omogućuje da zabilježim ove detalje." (42)

Bušman je s druge strane "drukčije stvorenje, divlja životinja sa životinjskom dušom." (58) U opreci pitomo/divlje jasno je da za Jacobusa drugi pojam ima veću vrijednost, preko njega Bušmanima se dodjeljuje određeno dostojanstvo. Naravno, to je samo privid jer divlje odmah postaje negativan pojam u opreci s ljudskim. Spretnost i umijeće Bušmana za život u divljini, određena *lukavost* koju im Jacobus pripisuje, samo će još više naglasiti umijeće onih koji ih "love". U svijetu Jacobusovih predodžbi Bušman tako doslovce postaje divlja životinja, lovina koje uspješan lov ovisi o primjeni pravilne strategije.

"Jedini siguran način da ubijete Bušmana jest da ga ulovite na otvorenom gdje ga vaš konj može pregaziti. Na nogama nemate šanse, on zna sve o oružju, drži se izvan dometa. (...) Samo ako ih lovite kao što se love šakali, možete stvarno očistiti područje od njih. Trebate mnogo ljudi. Zadnji put kad smo očistili ovo područje bilo nas je dvadeset farmera s našim Hotentotima, gotovo stotinu lovaca ukupno. Poredali smo Hotentote u liniju od dvije milje i u zoru ih poslali prema jednoj strani brda da bukom izmame Bušmane. Mi smo čekali na konjima s druge strane skriveni u maloj udolini. Vrlo brzo pojavio se čopor Bušmana, laganim kasom silazili su niz brdo, znali smo da su tamo, već mjesecima nam je nestajala stoka. Nije to bio Damov čopor, taj put bili su drugi. Čekali smo dok nisu izišli na čistinu, a Hotentoti dospjeli na vrh brijega, zato što se Bušman u stijenama može sakriti bilo gdje, jednostavno iščezne u pukotini i vi nemate pojma da je tamo sve dok vas strijela ne pogodi u leđa. Tako smo čekali dok nisu, bježeći od Hotentota, umjerenim kasom kakvim mogu trčati cijeli dan, izišli na čistinu. Tada smo izišli iz zaklona i izjahali prema njima. Mete smo izabrali unaprijed jer smo znali da će se raspršiti čim nas ugledaju. Bilo ih je sedam muškaraca i dva dječaka, dovoljno stara da nose lukove; podijelili smo se po dvojica na svakog muškarca, a ženu i djecu ostavili za kasnije. U ovakvoj igri morate biti spremni da konja ili dva žrtvujete njihovim strelicama. No češće se događa da uopće ne odapinju zato što znaju da ako stanu, i vi možete stati, a vaš je domet mnogo veći od njihovog. Zato radije nastavljaju trčati i krivudati, nadajući se da će se ponovno domoći brda gdje su u prednosti nad konjima. Ali toga dana u brdima su ih čekali Hotentoti. Tako smo ih imali sve, cijelu skupinu. Umijeće je u tome da jašući pridete svom čovjeku malo izvan dometa njegovih strelica, brzo se zaustavite, nanišante i opalite. Ako imate sreće, on će još uvijek trčati pa imate jednostavan hitac u leđa." (59)

Coetzee u razgovoru s Attwellom napominje da je drugi dio *Zemalja sumraka* nastao kao posljedica čitanja i proučavanja kolonijalne literature – putopisa, putničkih dnevnika i opisa, izvještaja, dokumenata i sl. Njegovo kritičko iščitavanje tih spisa razotkriva njihovu ideološku motiviranost i njihov eurocentrizam. U tekstu *Lijenost u Južnoj Africi* – iz knjige *White Writing*, koja se bavi kolonijalnim diskurzom – Coetzee pokazuje koliko su prvi opisi Hotentota i njihova načina života – s ponavljanjima koji će postati stereotipi: da su lijeni, da jedu sirove unutrašnje organe

netom zaklane stoke, da smrde jer se mažu životinjskom masti, da nemaju razvijenu socijalnu strukturu upravljanja, da ne poznaju koncept Boga i sl. – selektivni i kako su, što je još važnije,

"viđeni i razumljeni unutar okvira *istosti*, okvira koji proizlazi iz općeprihvaćene teze izražene u uvodu citiranog odjeljka iz Hondiusa: da su Hotentoti, iako se čini da nisu drugo doli zvijeri, ustvari ljudi. Budući da je hotentotska zajednica ljudska zajednica, mora biti podložna opisu unutar okvira zajedničkog svim ljudskim društvima. Kategorije i potkategorije ovog okvira činit će istost koja se proteže preko svih društava. One će biti univerzalne, dok će pojedinačna zapažanja umetnuta u različite pretince činiti razliku koja obilježava pojedino društvo." (Coetzee 1988, 13)

Taj okvir istosti određen je, naravno, zapadnoeuropskim kriterijima, "ili barem Zapadnoeuroljanina kakvim on sebe zamišlja da jest." (13) Kad se ti pojmovi i sheme na kojima počivaju podvrgnu pomnijoj analizi, otkriva se, između ostalog, i njihova ideološka motiviranost koja često nije odmah vidljiva. Tako se iza stereotipa lijenosti autohtonih naroda krije sedamnaestostoljetni i osamnaestostoljetni diskurz protiv prosjaka i skitnica čiji je cilj, u konačnici, "proglasiti etičku vrijednost rada." Isprva je lijenost proglašavana grijehom protiv boga, da bi se u prosvjetiteljstvu naglasak s boga premjestio na "rad kao dužnost koju čovjek ima prema sebi i svom susjedu." (21) Moglo bi se činiti da iz ove perspektive ogorčenje kolonijalista ima jasne uzroke i motivaciju. No Coetzee ide korak dalje i pokazuje da topos lijenosti nisu nametnuli oni koji bi za to imali najviše razloga, dakle vladajuća struktura koja je stalno bila u potrazi za radnom snagom, nego da je on posljedica "etnografskog diskurza putopisne literature u nastajanju." (21) Žar kojim su se prvi putopisci, ti "protoantropolozi", okomili na lijenost posljedica je razočaranja što razlike između njih i Hotentota, prividno velike, nude slabašan materijal za njihovo pisanje. Drugim riječima, kad se iscrpi inventar – lijeni, ružni, ne peru se, jedu (malone) sirovo meso, govor im je neljudski (kliktanje) – ostaje praznina koju je nemoguće ispuniti jer Hotentoti *ne rade ništa*. Odnosno ne rade išta što bi putniku-piscu pružilo kakvu zanimljivost koju bi mogao ponuditi predmnijevanom čitatelju u matičnoj zemlji. A tvrdnja da ne rade ništa također vrijedi samo u značenju koje rad ima Europljane. Ako se umjesto antropološkog kategoriziranja razlika obrati pozornost na njihovu svakodnevicu, oni se "odjednom čine i prezaposleni, sudjeluju u međusobnim intrigama, bave se stokom, žicaju, špijuniraju." (23) Međutim nezanimljivost svakodnevice ne odnosi se samo na Hotentote. Dvjesto godina nakon prvih kolonizatora etnograf Gustav Fritsch "primjećuje da život Bura ne bi bilo moguće iskoristiti kao materijal za priče jer se u njihovu životu nikada ništa ne događa." (24) Još je

zanimljivije da je toliko žigosana lijenost Hotentota uočena i kod Bura i to nedugo nakon naseljavanja. Već Van Riebeeckov nasljednik, guverner Wagenaar, piše 1663. godine Komori "da bi više od polovice slobodnih farmera trebalo vratiti u maticu zemlju zbog njihove 'lijenosti ... neuredna i pokvarena života.'" (29) A to je opis farmera u okolici Cape Towna; oni u unutrašnjosti bili su puno "gori", živjeli su u

"lošim nastambama smještenim na golemim područjima, jedva pismeni, jednostavno odjeveni, okruženi robovima i slugama koji su premalo zaposleni, s prezirom prema manualnom radu, zadovoljni osnovnim obrađivanjem zemlje na zemlji potencijalnog obilja." (29-30)

Lijenost Bura oduvijek je bila tabu tema u Južnoj Africi, a posebno se ogleda u odnosu prema manualnom radu. Ovo je važno zato što Coetzee strukturira *Pripovijest* upravo na ovakvom antropološkom eurocentризmu. Ponekad Jacobus sam govori o činjenicama ovog tipa – primjerice u navedenom citatu o nomadskom životu – pribjegavajući pritom uvijek kakvoj poznatoj formuli koja čuva razliku *nas* u odnosu na *njih*, dodjeljujući toj razlici osobinu koju *oni* ne mogu imati, pa se stoga ne mogu ubrojiti u zajednicu civiliziranih Ljudi, kao kršćanstvo u gornjem citatu. No Coetzee češće takve činjenice "skriva" od Jacobusa i računa da će ih čitatelj prepoznati. Naprimjer prvi susret s Namama prolazi komično jer oni nemaju koncept privatnog vlasništva koji je za Jacobusa svetinja. Njihova navala na vagon i potkradanje duhana ni približno nemaju značenje kakvo im pridaje Jacobus – duhan će ionako pripasti njima jer će Jacobus zauzvrat dobiti dozvolu za lov na njihovu teritoriju. Zato cijeli događaj, unatoč komici, prijeti eskalacijom: iako su Name nenaoružani, veseli i bez ikakvih zlih namjera, Jacobus je vrlo blizu tomu da upotrijebi oružje kako bi zaštitio svoje vlasništvo. Što će vrlo brzo, u selu, i učiniti. Na susret s Namama nadovezuje se i drugi primjer. Kad dođe u selo, Jacobus inzistira da vidi poglavicu i da mu se, kao najvažnijoj ličnosti i vođi, pokloni. On čak zna da Hotentoti nemaju isti odnos prema autoritetu, ali svejedno inzistira da ga vidi jer želi ispuniti *formu*. On sam u svom govoru predstavio se kao izaslanik bijeloga poglavice, guvernera, što mu je, kako on misli, trebalo dati na važnosti i uliti strahopoštovanje Namama.

"Hotentoti nemaju osjećaj za ceremoniju i pokazuju samo površno poštovanje za autoritet. Njihov me poglavica ne može primiti. On je star čovjek, bolestan, možda i umire. Svejedno sam tražio da ga vidim. Sjahao sam i izvadio darove

iz torbe na sedlu. *Oni su slegnuli ramenima i osmjehivali se jedan drugome* te me ispratili, kao gomila u žamoru, do otvorenih vrata kolibe." (72, moj kurziv)

Za vrijeme bolesti o Jacobusu se brine sluga Klawer kojemu ovaj, bunovan, u obliku poluhalucinacija, iznosi razne "meditacije" o životu. Svim fantazijama zajedničko je što Jacobusa stavljaju u središte, dok su Drugi tu samo u službi njegova samopotvrđivanja. On je "krotitelj divljine" (77) i svemoćni istraživač koji pretvara divlje u pitomo. Glavno je sredstvo tog pripitomljavanja *puška*.

"Puška predstavlja nadu da tamo postoji ono što nisam ja. Puška je naša posljednja obrana protiv izolacije unutar sferičnosti oka u pokretu. Puška je naš posrednik sa svijetom i stoga naš spasitelj." (79)

Potom prelazi na koncept broja, brojivog i nebrojivog, odnosa s divljinom u kojem je pretvaramo u brojivo, u "voćnjake i farme", ali budući da je divljina beskrajna i da je ne možemo "ograditi i izbrojiti, svodimo je na broj drugim sredstvima." (80) To sredstvo opet je puška, a on sam odgovoran je za to da je "brojem postalo 10 000 stvorenja". I samo nas korak dijeli od glavne Jacobusove misli:

"Onaj tko ne razumije koncept broja ne razumije smrt. Njemu je smrt nepojmljiva kao i životinji. Ovo vrijedi za Bušmana i može se vidjeti u njegovu jeziku koji ne uključuje postupak brojanja." (80)

Gore citirani Coetzeeev navod o okviru istosti unutar kojeg su se procjenjivali Hotentoti zapanjujuće je blizak Levinasovoj problematizaciji Istosti i Totaliteta. U svojim meditacijama Jacobus ilustrira upravo ono o čemu govori Levinas: spoznajni subjekt ne može uspostaviti izvorni odnos s Drugim jer spoznati znači asimilirati, zauzeti, podčiniti, pretvoriti Drugo u Isto. Svaki otpor toj asimilaciji povlači za sobom upotrebu nasilja. Jacobusova uvjerenost u njegovu nadmoć i superiornost nad Hotentotima proizlazi iz uvjerenosti u spoznajnu nadmoć zapadnih koncepata kojih se najblistaviji uspjesi ogledaju u tehnološkom napretku, što za Jacobusa prije svega znači u *oružju*. Ono je, kako sam kaže, posrednik između njega i svijeta. Za njega ne postoji odnos dviju jednakopravnih strana, nego samo odnos dominacije. Pritom nije važno tko mu je nasuprot – sluge, Hotentoti ili pastir kojeg pogodi strijelom na povratku. Odnos s Drugim uvijek je predstavljen kao opasnost i prijetnja, a nasilje ili podčinjavanje kao jedino rješenje. U hegelovski intoniranoj meditaciji o odnosu gospodara i *divljaka* to se ilustrira ovako:

"Odnos gospodara i divljaka jest prostorni odnos. Afričke su visoravni ravne, približavanje divljaka kroz prostor kontinuirano. S granice horizonta on se približava, pomaljujući se pred mojim očima do veličine čovjeka, sve dok ne dospije do ruba one opasne zone u kojoj, neugrožen njegovim oružjem, ja raspolazem njegovim životom. Gledam ga kako ulazi u sferični prostor mog oka noseći divljinu u svom srcu. Na toj udaljenosti, on mi ne znači ništa, kao vjerojatno ni ja njemu. Kad se približi, obostran strah natjerat će nas na naše male komedije čovjeka i čovjeka, istraživača i vodiča, dobročinitelja i štićenika, žrtve i ubojice, učitelja i učenika, oca i djeteta. Međutim on tu granicu ne prelazi kao ijedan od ovih likova, nego kao predstavnik onoga što je moje oko već jednom obuhvatilo i progutalo i što sada namjerava obuhvatiti, progutati i preraditi mene u mrlju u prostoru, ono što bismo mogli nazvati uništenjem ili, drukčije, poviješću. On prijeti vlastitom poviješću u kojoj ću ja biti pojmom."<sup>50</sup> (81)

Tog prijetećeg drugog, razliku u odnosu na koju se želi definirati vlastiti identitet treba držati ili na odstojanju ili pripitomiti puškom – tek onda može on postati (hegelovskim) robom.<sup>51</sup> No na kraju će biti svejedno: pojam ili epizoda u povijesti bit će uvijek Drugi. Upravo tu i takvu povijest podriva Coetzee puštajući da se paralelno s Jacobusovom pričom pojave i ušutkani glasovi. No da bi se pojavili, oni, paradoksalno, opet moraju biti ušutkani. I to na najokrutniji način. Jacobusova pripovjedačka perspektiva diktira uvjete pojavljivanja i nepojavljivanja. A ona će kasnije samo biti potkrijepljena S.J. Coetzeevim pretvaranjem pripovijesti u povijest – izostavljanjem svega što bi moglo narušiti sliku o hrabrome Buru-istraživaču.

---

<sup>50</sup> Jacobusov antagonistički koncept odnosa s Drugim u kojem je krajnji ulog pravo jačega na povijesni identitet jedan je od glavnih razloga Levinasove kritike povijesti. Prema njemu, u *totalitetu* – svijet u kojem istost asimilira svaku drugost – bića postoje u anonimnosti historije i nesposobna su za istinski govor u kojem se ostvaruje etički susret. Ona su zbog toga osuđena na "igranje uloga" (Levinas 1976, 5) i izložena nasilju *rata* koji totalitetu neprestano prijeti, a "ratno stanje suspendira moral; ono lišava vječite ustanove i obaveze njihove vječnosti i, otada, poništava (...) bezuvjetne imperative." (5) Utemeljena na razumu, *politika* postaje glavno sredstvo dobijanja rata "pod svaku cijenu". (5) Igranje uloga za Levinasa istovremeno znači dvostruko nasilje objektivizacije nad Drugim: ono koje nad njim vrši politika u vremenu u kojem živi i ono naknadno koje čini povjesničar kada mnoštvenost njegova života svodi na pojedinačne aspekte koji su mu potrebni.

<sup>51</sup> Što pokazuje da je hegelovski uspješna asimilacija drugosti u istost kao uvjet identiteta ideološki konstrukt u kojem je drugi/rob sredstvo za postizanje gospodareva cilja, dok ovaj takvu mogućnost, naravno, nema.

Povod za masakr Jacobusova je želja za osvetom. Nakon što ga Name izbacе iz sela na opasan put povratka s njim odlazi samo njegov sluga Klawer. Ostala četvorica – braća Tamboer, Adonis i Plaatje – to odbijaju i još mu se pritom izazovno suprotstavljaju. Jacobus se vraća u selo s ekspedicijom kapetana Hendrika Hopa. Izravno prikazivanje pokolja u selu neki su kritičari kritizirali kao nepotrebno i kao *ponavljanje* nasilja,<sup>52</sup> to više što je glavni akter tog nasilja, Jacobus, ujedno i pripovjedač-fokalizator, pa nema nikakvog autorskog komentara koji bi osudio ili se distancirao od počinjenih događaja. Slučajno ili ne, upravo će motiv *prikaza* nasilja (mučenja) postati tema kojom će se Coetzee kasnije baviti. Naravno, to se može objasniti i južnoafričkim kontekstom, ali zanimljivo je da, kako napominje Attwell,

"J.M. Coetzee nikad poslije nije dozvolio da njegovu autorsku poziciju (authorship) zauzme pripovjedač tako okrutan, tako dominantan (fatherlike) kao Jacobus Coetzee. Kasnije takvi likovi postaju pripovjedačevi *antagonisti* (...)" (Attwell 1993, 57)

Kolonijalno je nasilje činjenica koju su burski nacionalisti prešućivali ili opravdavali opasnošću od autohtonih naroda, izostavljajući pritom činjenice o otimanju zemlje i sve većem širenju u unutrašnjost, posljedica čega je bilo drastično smanjenje pašnjaka za stoku, pa su plemena bila suočena s prijetnjom potpunog nestanka. Ovdje treba dodati i već spomenute prevare u tzv. trampama ili razne ugovore za pravo na zemlju koji su u sebi sadržavali brojne smicalice s ciljem prisvajanja zemlje. Sve su to službeni historičari prešućivali i inzistirali na mitu o hrabrim *trekerima* koji od divlje i nepristupačne prirode stvaraju farme s plodnom zemljom. Taj službeni mit imao je konkretnu svrhu: učvrstiti bursku zajednicu i opravdati rasne zakone. Ne treba zaboraviti da se identitet Bura početkom 20. stoljeća gradio i u opreci prema mrskim Englezima, što se nastavilo i kroz aparthejd. Coetzee svojim romanom piše drugu, revizionističku povijest koja bi inače ostala skrivena. Pritom ne čini ništa drugo doli simulira tehnike službenih povjesničara: stvarajući priču utemeljenu na faktografskim podacima on ih prilagođava vlastitim svrhama – dodavanjem, ispuštanjem, mijenjanjem – kako bi na površinu izašla ona istina koju su burski povjesničari prešutjeli selektivnim izborom činjenica i njihovom interpretacijom. No za razliku od njih Coetzee

---

<sup>52</sup> Usp. bilješku 20.



uopće ne nastoji prikriti da se njegova povijest temelji na pripovijedanju. Štoviše, u jednom je trenutku čitatelj na prilično radikal<sup>53</sup> način upozoren da "zbilja" o kojoj čita počiva na prešutnom dogovoru između njega i autora, dogovoru koji se isto tako može i prekršiti. Jacobus i Klawer na povratku dolaze do rijeke koju moraju prijeći. Rijeka je nakon proljetnih kiša nabujala i brza:

"Zavezali smo se konopcem jedan za drugoga što smo bolje mogli. Prijelaz je bio četvrt milje širok i voda je tekla brzo preko sprudova, iako nigdje dublja od visine naših prsa. Napredovali smo sporo, korak po korak. Onda je Klawer, koji je išao ispred i štapom ispitivao dno, neobjašnjivo previdio rupu vodenkonja i izgubio dno pod nogama. Žestina struje odmah je rasplela čvorove što su nas povezivali i povukla Klawera preko sprudova u dubinu. S užasom sam promatrao kako se moj vjerni sluga i drug bori protiv struje, dovikujući mi isprekidane pozive u pomoć koju mu nemoćan nisam mogao pružiti, njemu kojeg nikada u životu nisam čuo da je povisio glas, sve dok mi nije nestao iz vida iza zavoja i otišao u smrt odnoseći sa sobom zavežljaje pokrivača i svu hranu." (104)

Sljedeći odlomak počinje ovako:

"Prelazak nam je oduzeo čitav sat jer smo prije svakog koraka morali ispitivati dno da ne bismo skliznuli u jamu vodenkonja i izgubili oslonac pod nogama. Ali napokon smo, mokri do kože i drhteći, dospjeli do južne obale i upalili neupadljivu vatru da osušimo odjeću i pokrivače." (104)

Dvije različite varijante prelaska rijeke i Klawerove smrti – Klawer će se istu noć prehladiti, a Jacobus će ga par dana kasnije ostaviti, teško bolesnog i nepokretnog, u pećini: baš kao što u

---

<sup>53</sup> O tome koliko je taj potez bio radikal<sup>53</sup> svjedoči i podatak da su neki čitatelji, kako navodi Derek Attridge, nezadovoljni, vraćali roman, misleći da se radi o pogrešci. Usp. (D. Attridge 2004, 20). No nisu samo čitatelji bili zbunjeni, jedna kritičarka kejptaunskih novina pisala je pohvalno o romanu, ali je kritizirala "nemarno uređivanje" romana. Kritičarki je pismom odgovorio sam urednik i izdavač uvrijeđen njezinim napisom. I on sam pitao je autora o dotičnoj sceni i dobio odgovor da nema nikakve nelogičnosti, da tako mora biti. U prepisci između Coetzeea i urednika Coetzee – i inače nesklon komentiranju vlastitih romana – upućuje potonjeg na tekst jednog kritičara koji piše o romanu i komentira scenu: "Uputio me [kritičar Coetzeea] na drugi odlomak svoje kritike gdje raspravlja o 'razotkrivanju scenskog mehanizma' i predložio a) da Jacobus Coetzee izmišlja priče da bi prikrio 'činjenice' Klawerove smrti, i b) da netko (tko?) piše dokument koji se zove 'Pripovijest Jacobusa Coetzeea' i da je uhvaćen u prepravljaju čiji se znaci pokazuju. Ne znam što mislite o ovom objašnjenju. Meni se čini prilično prihvatljivim (quite plausible)." (Wittenberg 2011, 81) I poslije ovog objašnjenja urednik nije bio uvjeren, ali roman je objavio prema autorovoj zamisli.

njegovoj verziji još jednoga mita čine Bušmani – događaju se potpuno neočekivano i nenajavljeno, ništa u Jacobusovu pripovijedanju dotad nije dalo nagovijestiti ovako radikalno potkopavanje same logike teksta. Pa ipak, čitatelj je već na određen način bio pripremljen – ili ako ne pripremljen, onda barem upozoren da je riječ o fikciji. Recimo, već u prvome dijelu romana nagoviještena je igra između zbilje i fikcije, odnosno određene strukture moći povezane sa statusom autora. Dawnov šef Coetzee zauzima u strukturi romana položaj moći u odnosu na prvog – i stvarni (šef) i simbolički (uzor) – kao što autor-Coetzee zauzima isti taj položaj u odnosu na obojicu i određuje uvjete njihova odnosa. U drugome dijelu ta je situacija dodatno pojačana novim suodnosima i vezama koje likovi (novih) Coetzee uvode. Isto tako početak druge novele svojom simulacijom znanstvenog diskurza – priređivač, prevoditelj i njegova napomena o statusu pripovijesti, jezika, izdanjima, zahvalama, povijesnim dokumentima – upozorava na nespojivost svog zahtjeva za objektivnošću sa žanrom u kojem se događa. Spomenuo sam i problematizaciju čina pripovijedanja u prvoj noveli.

Tekst se dalje nastavlja bez novih takvih prekida i bez ponovnog referiranja na događaj. Klaverovo tijelo tako postaje prepreka zaposjedanju teksta.<sup>54</sup> Ono signalizira da pred sobom imamo *tekst* u kojem vrijede drukčija pravila nego u stvarnosti. Time se opet vraćamo na Coetzeevo problematiziranje statusa same fikcije i svih njezinih instanci,<sup>55</sup> a što se vrlo dobro može vidjeti i ovdje. Mi u stvari ne znamo, ako izuzmemo Coetzee-a autora kao krajnju instancu koja zaustavlja svaku neodlučivost, tko je autor *Pripovijesti* (Coetzeevo *tko?* iz navoda). Sam Jacobus nije, jer on je, kako saznajemo iz "originalnog" iskaza, nepismen. Je li taj uljez J.M. Coetzee, tekstna instanca, prevoditelj *Pripovijesti* s Jacobusovog originalnog nizozemskog, S.J. Coetzeeov sin; ili ipak S.J.

---

<sup>54</sup> Treba primijetiti da će se mrtvo tijelo kao motiv neke vrste otpora pripovijedanju javljati i u kasnijim Coetzeevim romanima. U *U Srcu zemlje* očevo mrtvo tijelo, u *Majstoru iz Petrograda* sinovljevo tijelo, u *Željeznoj dobi* tijela ubijenih dječaka.

<sup>55</sup> Bavljenje Beckettovim romanima vrlo dobro ilustrira Coetzeevo zanimanje za probleme pripovijedanja. Osim toga Coetzee se u svojoj doktorskoj disertaciji bavio stilističkom analizom Beckettove fikcije na engleskom. Usp. (Coetzee 1992, 19)

Coetzee, prvi urednik Jacobusova teksta, *mitograf* burske povijesti; ili možda pisar koji zapisuje Jacobusovu priču? Konačnog odgovora nema.

Kritiku o pripovjednom nasilju zbog nedovoljno naglašene autorske pozicije pobija i stil i sama formalna struktura romana. Jacobusova perspektiva potkopava samu sebe jer kaže suprotno od onog što misli da govori. Upravo ta formalno-stilska osobina romana generira *otpor* i prokazuje nasilje kolonijalne prošlosti koje je aparthejd posljedica i nastavak. Iz službene povijesti aparthejda izbrisano je sve što se nije uklapalo u dominantni mit o hrabrim i požrtvovnim Burima, isto onako kao što su izbrisana čitava plemena i narodi koji su se odbili pokoriti i usužnjiti. Coetzee svojim romanom evocira samo djelić tog nasilja prema autohtonim narodima, ono što Attwell zove "politikom genocida". (Attwell 1993, 130) Ti zaboravljeni i izbrisani Drugi u romanu govore šutnjom. Šutnjom, zato što nikada i nisu imali riječ. Dijaloga između njih i kolonizatora nije bilo, osim uz posredništvo puške, kao što kaže Jacobus. Coetzee ne govori u njihovo ime – kako bi uopće mogao? – u ime žrtve, on piše *protiv* počinitelja. Šutnja i nevinost žrtve odzvanja u čitatelju, ona računa na njega. Slično kao što Petkova šutnja<sup>56</sup> u *Foeu* govori puno više od bilo kojeg govora. Ona dobiva smisao samo izvan koncepata na kojima se temelji naše razumijevanje svijeta.

"Ali ovo nije mjesto riječi. Kako iziđe, svaki je slog uhvaćen i ispunjen vodom i razliven. Ovo je mjesto na kojem su tijela znakovi za sebe. To je Petkov dom." (Coetzee 1987, 157)

No kako misliti to *izvan* koje je nemislivo, tim više što svaki uspjeh da ga se razumije/spozna istovremeno briše i asimilira tu drugost i razliku? To je ujedno i glavno pitanje Levinasove zrele etike naznačeno pojmovima *kazanog* (le dit) i *kazivanja* (le dire). Za Levinasa, etički se susret događa u govoru, u susretu licem u lice. No taj susret uvijek je i više od govora ili međusobnog dijaloga stoga što potonji počivaju, prema Levinasu, na suviše ontološkim temeljima koji podrazumijevaju mogućnost razumijevanja i dogovora, određenu jednakost. Kad se shvati doslovce, odnos licem u lice s Drugim nije nego još jedno izigravanje etike jer partneri mogu lagati da steknu

---

<sup>56</sup> Coetzee u razgovoru s Attwellom kaže: "Za mene je...istina povezana sa šutnjom, s refleksijom, s praksom *pisanja*." (Coetzee, 1992, 65-66)

određenu prednost, mogu procjenjivati i prema toj procjeni formulirati svoje izričaje. Drugim riječima, takav odnos ostaje pragmatičan odnos govornika pri kojem njihova drugost ostaje skrivena. Nasuprot takvom poimanju susreta s Drugim, Levinas *licu* (visage) uvijek pripisuje određenu neproniknost, ontološku neuhvatljivost, enigmatičnost koja se opire razumijevanju. Susret s Drugim tako bi u sebi čuvao višak nespoznatljive drugosti iz koje se rađa etika. Problem je što se susret s Drugim događa u vizualnom registru pa je nemoguće osporiti fenomenalnost njegova lica. Unatoč tomu što ga Levinas lišava mnogih atributa vidljivosti – ogoljenost, bezobličnost, odsutnost; ponekad je ono sama koža, disanje itd. – on ne uspijeva dokinuti njegovu fenomenalnost. Tim više što i jezik kojim se služi – a koji želi osporiti – počiva, kao što je upozorio Derrida (Derrida 2007), na ontološkim, grčkim temeljima. No Levinasovo je inzistiranje na radikalnoj drugosti lica skrenulo pozornost na nasilje koje prati svaki pokušaj totalizacije. Bilo da se radi o svakodnevicu, politici, znanosti, naš jezik uvijek – svojom usmjerenošću na prenošenje znanja, svojom konceptualnošću – onemogućuje pojavljivanje te drugosti. Taj njegov aspekt Levinas naziva *kazano* (le dit). No i samo kazano u trenutku izgovora, trenutku koji prethodi svakoj fenomenalnosti u sebi nosi mogućnost etičkog. To je drugost koja se pojavljuje i odmah nestaje u onom što je kazano. To Levinas naziva *kazivanje* (le dire). Primijenimo li to na tekst, to bi značilo da se njegov etički potencijal krije u izvlačenju njegove drugosti na površinu, u činjenju vidljivim onoga što je bilo nevidljivo. No kako je svaka tematizacija ujedno i sama bit kazanoga, pisac i sam mora pronaći način da omogući pojavljivanje kazivanja ili etičkog. Ako on za sebe zadržava nadređen položaj, odnosno ako si svojim pripovjednim autoritetom osigurava povlašten položaj, onda njegovo kazivanje ostaje pokopano ispod naslaga kazanoga. Zastupanje može biti isto tako čin isključivanja ako ono što se zastupa ne govori vlastitim glasom. U slučaju Nama plemena taj glas se pojavljuje šutnjom, u međusobnom odnosu sadržaja i forme romana, načina na koji ono što se u tekstu događa dobiva novo i drukčije značenje u međudnosu dijelova: Vijetnama i Južne Afrike, Dawna i Jacobusa, pripovijedanja i povijesti, fikcije i istine. Bilo bi lakše uprizoriti otpor na sadržajnoj razini, ali to bi značilo prihvatiti i ponoviti istu racionalističku logiku koja je odgovorna i za nasilje i za negiranje tog nasilja krivotvorenjem povijesti. Coetzee ne samo da odbija takvu poziciju i zajamčeni mu autoritet pisca nego, kroz lik dalekog pretka, propituje i vlastitu poziciju iz perspektive povijesne suodgovornosti za

počinjene zločine. Odustajanjem od pozicije moći i omogućivanjem pojavljivanja isključenih, izbrisanih i potlačenih glasova pisanje postaje etički odgovoran čin.

## ČEKAJUĆI BARBARE (1980)

Radnja trećeg Coetzeeva romana događa se u malom naselju na samoj granici Carstva, u neodređenom vremenu i geografskom prostoru. Glavni je lik romana neimenovani Magistrat, predstavnik vlasti u gradu. Život mu je prilično jednoličan i ugodan, protkan pogodnostima – seks, lov, hobiji – koje mu dugogodišnji položaj službenika Carstva donosi. Posao mu se sastoji od skupljanja poreza, upravljanja mjesnom zemljom, nadgledanja trgovine i, dvaput tjedno, predsjedanja sudom. Sve se to međutim mijenja kad na početku romana u grad dolazi pukovnik Joll, predstavnik posebnog odjela Trećeg Biroa zadužena za sigurnost Carstva. Povod za njegov dolazak jest strah Carstva da bi se "barbarska plemena sa sjevera mogla ujediniti s onima s juga." (Coetzee 2004: 14) Joll ima ovlasti izvanrednog stanja, pa mu Magistrat mora osigurati sve što od njega traži. Kad Joll zatvori lokalne seljake i ribare, djecu, starce i žene – pod izlikom da su barbari – i podvrgne ih mučenju, u Magistratu se budi savjest i postepeno jača otpor prema Jollu i Carstvu općenito. Početak tog procesa obilježen je ustrajnom željom da sazna što se događa unutar prostorije u kojoj Joll i njegov pomoćnik muče ljude. Nakon što Joll ode usredotočuje se na djevojku-barbarku – čijeg je oca mučio i ubio Joll – koja je ostala, slomljenih gležnjeva i poluslijepa, prositi-živjeti u gradu. Magistrat je prividno "spašava" od prošnje, no samo pod cijenu novog zatočivanja. Opčinjenost djevojčinim okljaštrenim tijelom prepreka je bilo kakvom dubljem emocionalnom odnosu, pa čak i seksu. Djevojka je svedena na status objekta pri čemu je njezina drugost u potpunosti zatumljena. Magistratovu frustraciju dodatno pojačava spoznaja o vlastitoj odgovornosti za Jollova mučenja i sličnosti između njega i Jolla. Zbog toga se odlučuje, s još trojicom vojnika u pratnji, na opasno putovanje preko pustinje kako bi pronašao barbare-nomade i predao im djevojku.

Nakon što se to dogodi i on se s vojnicima vrati u grad, uhapšen je zbog optužbe za izdaju. Izložen je fizičkom zlostavljanju i svakodnevnim poniženjima – u jednom su ga trenutku skoro objesili – ali sve uvjereniji u ispravnost svoje odluke. U međuvremenu je u gradu zavladao strah jer su pred utvrdu dojahala dva konja s mrtvim vojnicima kao upozorenjem od barbara. Prestrašeni, ljudi bježe iz grada, a vojska pljačka i terorizira grad. Iz pohoda se vraća i Joll – potpuno poražen i s tek nekolicinom

vojnika – i bježi pred bijesnim Magistratom i svjetinom. Ljudi u gradu prepušteni su sami sebi, dolazi zima i pitanje je kako će preživjeti jer su polja neobrađena, a zaliha nema. Magistrat neformalno ponovno preuzima vodstvo u organizaciji i pripremi za zimu.

Roman na sadržajnom planu varira već neke poznate teme i motive – zapadnjačka konstrukcija divljaka/barbara, nasilje u službi politike – ali i prvi put u središte postavlja pojedinca i njegovu odgovornost za nasilje sistema kojega je on predstavnik. Iako je radnja romana smještena u nedefinirano vrijeme i prostor – što ga čini prikladnim za čitanje u univerzalno-alegorijskom ključu – njegov je kontekst južnoafrička stvarnost kasnih 70-ih i brutalnost sistema u obračunu s političkim protivnicima. Kao i u romanu, pod krinkom izvanrednog stanja državna je policija mogla zatvoriti kog je htjela i držati ga dugo koliko je htjela. Na ispitivanjima u zatvorima primjenjivale su se najokrutnije metode, a mnoga su završavala i smrću. Budući da nikada nije bilo svjedoka koji bi mogli posvjedočiti drukčije, te su se smrti završavale šturim izvještajima onih koji su ih i počinili.<sup>57</sup> Tako je ubijen i Steve Biko, vođa crnačke studentske mladeži i suosnivač *Pokreta za crnačku svijest* (Black Consciousness Movement) što je potaknulo velike nemire i demonstracije u cijeloj zemlji. Taj je kontekst bio i više nego jasan čitateljima kad se roman pojavio, a prostorno-vremenska neodređenost čini ga aktualnim i danas, bez obzira na poznavanje tog konteksta.

---

<sup>57</sup> U već spomenutom eseju *Unutar mračne sobe* Coetzee navodi pjesmu Christopera van Wyka o "takozvanim samoubojstvima i slučajnim smrtima". (Coetzee 1992, 362) Pjesma se zove *U pritvoru*. Pao je s devetog kata/Objesio se/Poskliznuo se na komad sapuna dok se prao/Objesio se/Poskliznuo se na komad sapuna dok se prao/Pao je s devetog kata/Objesio se dok se prao/Poskliznuo se s devetog kata/Visio je s devetog kata/Poskliznuo se na deveti kat dok se prao/Pao je s komadića sapuna dok se posklizavao/Visio je s devetog kata/Oprao se s devetog kata dok je padao/Visio je s komadića sapuna dok se prao

## Nepomirljive odluke

Kad pukovnik Joll stigne u grad i započne sa svojim istražiteljskim "metodama" temelj kojih je fizičko mučenje, u Magistratu se začinje proces buđenja savjesti. On je spor i ispunjen otporom koji proizlazi iz činjenice da je za njega puno toga na kocki: odbijanje suradnje s predstavnikom vlasti može ga lišiti svih pogodnosti i od njega napraviti neprijatelja. Zbog toga je njegovo djelovanje prožeto proturječjima: on i dalje želi biti poslušan službenik Carstva i ne miješati se u poslove koji mu mogu štetiti, ali istovremeno ne može prihvatiti Jollovo bezočno nasilje. Koliko god to htio zaniijekati, on je i *protiv svoje volje*<sup>58</sup> uvučen u pobunu protiv Carstva kojega je predstavnik. Kako pomiriti zahtjev političke odanosti i osobne odgovornosti? Tim više što je potonja neutralizirana i naplaćena dugogodišnjim konformizmom? Osim toga zar nije upravo Carstvo najviši (moralni) autoritet koji donosi zakone i brine o pravednosti?

Govoreći u djelu *Drugi smjer* o europskome kulturnome identitetu Jacques Derrida piše da se on "ne može i ne smije raspršiti u prašinu provincija, u mnoštvo zatvorenih idioma ili malih ljubomornih i neobjašnjivih nacionalizama". No u isto vrijeme

"on ne može i ne smije prihvatiti prijestolnicu centralizatorskog autoriteta koji putem transeuropskih kulturnih aparata, kroz izdavačku, novinarsku, akademsku koncentraciju, bile one državne ili ne, kontrolira i uniformira te umjetnički govor i praksu potčinjava mreži inteligibilnosti, filozofskim ili estetskim normama, kanalima učinkovite i trenutne komunikacije, istraživanjima postotaka slušanosti i gledanosti ili pak komercijalne isplativosti." (Derrida, 1999, str. 62)

---

<sup>58</sup> "Ja sam isti čovjek kakav sam oduvijek bio; ali vrijeme je prekinuto, nešto se srušilo (fall in) na mene s neba, slučajno, niotkud: ovo tijelo u mom krevetu za koje sam odgovoran, ili se tako čini; inače, zašto ga držim?" (Coetzee 1980, 43). A to opet korespondira s Levinasom: "Odgovornost za drugoga nije nikakav slučajni događaj koji nadolazi jednom Subjektu, nego, u njemu, prethodi Bivstvovanju i nije čekala na slobodu u kojoj se onda mogla odlučiti da se angažuje za drugoga. Ja ništa nisam učinio, ja sam već uvijek bio pogođen: progonjen. Sebstvo u svojoj pasivnosti, bez *arche* identičnosti, jeste talac. Riječ *Ja (Je)* znači *evo me, tu sam*, odgovoran za sve i svakoga." (Levinas, 1999, str. 173)



Ta dvostruka gesta međusobno nepomirljivih odluka (double bind), aporija, prema Derridau, stoji u začetku svake moralne odluke.

"Usudit ću se predložiti da će moral, politika, odgovornost, *ako postoje*, uvijek započeti samo s iskustvom aporije. Kad je prijelaz dan, kad neko znanje unaprijed oslobađa put, odluka je već donijeta, kao da kažemo da ne postoji neka koja bi se mogla donijeti: neodgovornost, čista savjest, primjenjujemo program. Možda, i to bi bio prigovor, nikad ne uspijevamo umaknuti programu. Onda to treba priznati i prestati govoriti s autoritetom moralne ili političke odgovornosti. Uvjet te mogućnosti, te odgovornosti jest određeno *iskustvo mogućnosti nemogućeg: ispit aporije* počevši od koje se zamišlja jedina *moguća invencija, nemoguća invencija*." (63).

Nešto slično događa se i Magistratu – što učiniti, djelovati prema vlastitoj savjesti ili nalogu političkog autoriteta? Isprva, sukob je riješen tako da Magistrat pokušava pomiriti obje perspektive. On se buni protiv brutalnosti, ali još uvijek čini što se od njega traži: osigurava smještaj, prostorije za zatvorenike, ostavlja Jollu otvorene ruke da čini što želi i odlazi što dalje da ne čuje krikove mučenih zatvorenika. No istovremeno ulazi u prostoriju u kojoj Joll muči i naređuje da se očisti, da se iznese starčevo tijelo, da se dječaku odvežu ruke – i to sve mimo Jolla. Međutim iako pokušava održati privid normalnosti, događaj ga je potresao više nego što želi priznati. Kad Joll ode, više ne nalazi način da se vrati uobičajenom načinu života. Dogodio se upad, prekid – o tome ću još govoriti – koji ga je potresao i promijenio. Njegovo cjelokupno djelovanje usmjereno je na pokušaj da taj događaj smjesti u koordinate vlastita svijeta, da ih pokuša pomiriti s vlastitim vrijednostima kako bi povratio izgubljeni mir. No prekid je prevelik, *traumatičan*, i povratka na staro više nema. Usprkos mnogim pokušajima. Politička će odanost – sa svim beneficijama koje donosi – malo po malo ustupiti mjesto etičkom djelovanju. Međutim ono ima svoju cijenu. Carstvo želi svima pokazati što se događa s onima koji ga iznevjere, ono želi potvrditi svoj autoritet i pružiti primjer ostalima: ovako prolaze oni koji nam se suprotstave. Paradoksalno je što Carstvo tim potvrđivanjem – koje istovremeno znači Magistratovo potpuno poniženje – pruža Magistratu mogućnost da stekne vlastiti autoritet. Ne onaj koji mu je bio zajamčen političkom funkcijom, nego onaj koji je stekao sam, upravo suprotstavljanjem Carstvu, svojim djelovanjem za barbare, za drugoga. Politika, tvrdi Levinas, a Magistratov slučaj potvrđuje, neutralizira etičko djelovanje i odgovornost za Drugoga, a tek polazeći on nje može se govoriti o legitimnosti države.

"Pravda, društvo, država i njene institucije (...) sve to stoji pod kontrolom i ništa se ne može izuzeti od kontrole odgovornosti jednog za drugog (...) Pravda ni na koji način ne znači slabljenje opsjednutosti, niti izopačenost onog *za drugog*, neko umanjivanje i ograničavanje anarhičke odgovornosti (...) izopačenje koje bi nastalo kad, iz empirijskih razloga, početni *duo* postane *trio*. Pa ipak se istovremenost mnoštva izgrađuje oko dija-hronije dvoga: pravda ostaje pravda samo u društvu u kome nema razlikovanja između bližih i dalekih, ali u kome isto tako ostaje nemogućnost da se prođe pored bližih, u kome je jednakost svih nošena mojom nejednakošću, viškom mojih obaveza nad mojim pravima." (Levinas 1999: 239)

Upravo zbog inzistiranja na nejednakosti – Levinas govori o podčinjavanju, proganjanju, talaštvu itd. – njegova je etika teška i zahtjevna. Ona predmnijeva potpuno razvlaštenje, a ne nudi ništa zauzvrat. Osim neprestane *izloženosti* Drugome za čiju sam patnju odgovoran. Početak Magistratova djelovanja obilježen je odbijanjem tog razvlaštenja i pokušajem da se sačuva vlastiti položaj. Kad Joll na ispitivanju ubije nevinog starca i fizički zlostavlja unuka – ostavljajući mrtvo starčevo tijelo u prostoriji s teško bolesnim dječakom – Magistrat u noći naređuje stražaru da iznese starčevo tijelo i govori dječaku:

"Slušaj: moraš reći istinu istražitelju. To je sve što on želi čuti od tebe – istinu. Kad jednom bude siguran da govoriš istinu, više ti neće nanositi bol. Ali moraš mu reći sve što znaš. Na svako mu pitanje moraš odgovoriti iskreno. Ako će te boljeti, ne gubi nadu." (7)

Magistratov oportunizam i licemjerje ovdje su očiti: on *zna* – prije toga razgovarao je s Jollom – da dječaku ne može pomoći ništa što kaže, odnosno što je već rekao Jollu, jer je za potonjeg istina moguća tek nakon što fizički slomi svoje žrtve.

"Kad ponovo vidim Jolla, kad je slobodan, skrećem razgovor na temu mučenja. 'Što ako vaš zarobljenik govori istinu', pitam, 'a ipak vidi da mu se ne vjeruje? Nije li to strašna pozicija? Zamislite: spremni ste priznati, priznate, nemate više što priznati, slomljeni ste, a ipak vas sile da priznate još! Kakva odgovornost za ispitivača! Kako ikad možete znati kad vam je čovjek rekao istinu?' 'Postoji izvjestan ton', kaže Joll. 'Kad čovjek govori istinu, čuje se određen ton u glasu. Trening i iskustvo uče nas da prepoznamo taj ton.' 'Ton istine! Možete li prepoznati taj ton u svakodnevnom razgovoru? Možete li prepoznati govorim li ja istinu?' (...) 'Ne, pogrešno ste me razumjeli. Sada govorim samo o posebnim situacijama, govorim o situacijama u kojima tragam za istinom, u kojima moram upotrijebiti pritisak da dođem do nje. Vidite, prvo dobivam laži – tako to ide – prvo laži, onda pritisak, onda još laži, pa jači pritisak, potom slom, onda još pritiska, i tada istina. Tako se dolazi do istine.'" (5)

Magistratova će rečenica upućena dječaku važnost dobiti daljnjim razvojem događaja u romanu kada i sam Magistrat bude mučen, kada na vlastitom tijelu iskusi fizičku bol. Sve do tog trenutka njegovi će činovi biti dvosmisleni, popraćeni, kao i ovdje, nastojanjem da se ipak nekako očuva vlastita pozicija. On zna da je suodgovoran za ono što Joll radi. On također zna da u odnosu na dječaka ima potpunu moć i da njegov čin može biti protumačen kao samo još jedna strategija mučitelja: "Nije mi promaknulo da ispitivač može nositi dvije maske, govoriti s dva glasa, jednim oštrim, drugim zavodljivim." (7) Tako Magistrat jedno vrijeme ostaje u neodlučivom položaju: povratak starome životu više nije moguć jer ga onemogućuje znanje o onome što se događalo unutar sobe za mučenje, a novi život nije moguć sve dok ne dođe do konačnog raskida s Carstvom.

"Pišem srdito pismo Trećem Birou, bdijućem čuvaru Carstva, prokazujući nesposobnost jednog od njegovih agenata. 'Zašto ne šalžete ljude koji poznaju granicu (frontier) da istražuju pogranične nemire?', pišem. Mudro, kidam pismo." (20)

Kad Joll ode, zapovijeda da se ljudi puste i da se prostorije u kojoj su boravili *očiste*. "Želim sve kako je bilo prije." (24) Ali ritualno čišćenje pokazat će se nedovoljnim jer iza Jolla (opet) ostaje uznemirujuće svjedočanstvo njegovih mučenja: djevojka-barbarka. Ustvari, ponavlja se, ovaj puta puno složenije, situacija kao s dječakom: Magistrat, opet iz *pozicije moći*, pokušava *dešifrirati* djevojku, njezino okljaštreno tijelo, pokušava saznati što se događalo u sobi za mučenje, dok je svaki njegov čin pritom praćen dvosmislenim značenjem koje proizlazi iz neravnopravnog odnosa. Djevojka je doslovno sluškinja, a on gospodar koji joj daje posao i uzima k sebi. . "'Preživljavaš li prosjačenjem?', pitam. 'Znaš da ne bi smjela biti u gradu. Možemo te izbaciti bilo kad i poslati te natrag tvom narodu.'" (26)

Djevojka je ostala u gradu jer joj je Joll, nakon što joj je ubio oca, slomio gležnjeve i gotovo je oslijepio. Započinje odnos kojemu je u središtu svakovečernje ritualno pranje djevojčinih nogu i mazanje uljem. Njezino izdeformirano tijelo postaje medij preko kojega Magistrat pokušava rekonstruirati njezin lik prije mučenja, u trenutku kad Joll dovodi zarobljenike u grad. Međutim tu

naknadnu konstrukciju identiteta ometa traumatski događaj mučenja.<sup>59</sup> Na mjestu "gdje bi trebala biti djevojka je prostor, praznina." (7) Neuspjeh uskoro postaje izvor frustracije, a krivnju snosi djevojka. Kad Magistrat odluči vratiti djevojku barbarima, mijenjaju se i uvjeti njihova odnosa. Sada, *na otvorenom*, izvan *utvrde i stana*, djevojka stječe vlastiti identitet. Ona je mlada i privlačna djevojka, a ne njegova prilježnica, dodatno ponižena činjenicom da za vrijeme njihova odnosa on odlazi spavati s prostitutkom jer ga ona ne uzbuđuje. Unatoč prividnoj slobodi djevojka je s Magistratom i dalje ostala zatočena<sup>60</sup> jer ju on nije spreman prihvatiti ni *kakva sada jest* – s tragovima mučenja na svome tijelu – niti može zamisliti *kakva je bila*. Između ta dva stanja smjestio se traumatičan događaj mučenja koji je napravio nepremostiv jaz između prošlosti i sadašnjosti, za koji je i on suodgovoran.

---

<sup>59</sup> On je, Lacanovim rječnikom, *realno* koje se opire svakom pokušaju naknadne simbolizacije. Odvajanje djeteta od majčina tijela izaziva traumu koja će rezultirati javljanjem žudnje za izgubljenim skladom, a taj će se rez manifestirati stalnim metonimijskim premještanjem žudnje "od jednog do drugog nadomjeska." (Biti 2000, 597) To odsutno mjesto djetetove žudnje, kojoj nikada ne može spoznati uzrok, tu Stvar (Freudov *das Ding*), ono ispunja fantazmom koji stvara užitak. Odatle ambivalentni status Stvari: užitak koji proizlazi iz traume prvotnog odvajanja. Stvar je istovremeno i zazorna i privlačna, ali žudnja je izbrisala spomen na tu zazornost pa subjekt čini sve kako bi je zaposjeo i ovladao njome ne sluteći koliko može biti pogubna za njega ako joj se suviše približi.

<sup>60</sup> "Ona je sad zatvorenica više nego je to bila prije." (55) To zatočivanje ima i šire značenje u cjelini romana. Vlastiti se identitet osigurava zatvaranjem i ograđivanjem, isključivanjem neželjene drugosti koja unosi nesigurnost i remeti identifikaciju. Za njezino uspješno funkcioniranje potrebne su stabilne granice. Drugi je uvijek opasnost koja mora ostati izvan, na udaljenosti. Tako funkcionira i Carstvo i njegovi podanici (Joll i Magistrat) – utvrda s ograđenim zidovima, zatvor sa zaključanim vratima, trg na kojem Joll muči ljude, kočija u kojoj je na kraju zaključan, stan u kojem Magistrat "dešifrira" djevojku. Jedna vrsta uškatuljivanja kojoj je glavni cilj osigurati vlastiti identitet izoliranjem drugosti. Iako je Magistrat u prošlosti poticao kontakt i trgovinu između barbara i grada, Carstvo generira mit o barbarima kao o opasnosti kada god osjeti da unutrašnje veze slabe. Slika o barbarima kao neprijateljima istovremeno opravdava rat te briše spomen na vlastito nasilje: uzurpaciju zemlje. O tome govori Magistrat u razgovoru s mladim oficirom: "Recite mi, gospodine, u povjerenju", kaže, 'zašto su ti barbari nezadovoljni? Što žele od nas?' (...) 'Žele da prestanemo sa širenjem naselja preko njihove zemlje. Naposljetku žele svoju zemlju natrag. Žele da se sa svojim stadima mogu slobodno kretati od ispaše do ispaše, kao što su to činili prije.'" (50)

## Razglobljeno vrijeme – vrijeme Drugoga

"Ja sam isti čovjek kakav sam oduvijek bio, ali vrijeme je *prekinuto* (broken), nešto se srušilo na mene s neba, slučajno, niotkud. Inače, zašto bih čuvao ovo tijelo u svojoj postelji, tijelo za koje sam, barem se tako čini, odgovoran?" (43, moj kurziv)

U *Sablastima Marxa* Derrida detaljno analizira Hamletovu rečenicu *Vrijeme je razglobljeno*<sup>61</sup> (The time is out of joint) i oko nje polako gradi svoje razumijevanje etike i pravde.

"Održati na okupu ono što se ne drži zajedno i sam dispart, isti dispart, to se može promišljati...samo u vremenu dislociranog prezenta, na spoju radikalno razglobljenog vremena, bez sigurne poveznice. Ne vremena zanijekanih, razbijenih, zlostavljanih, disfunkcionalnih, raštiranih spojeva, sukladno tome '*dis*' negativne opozicije i dijalektičkog rastavljanja, već vremena bez *sigurnog* spoja i *odredivog* veznika. Ono što se ovdje kaže o vremenu sukladno tome i u isto vrijeme također vrijedi i za povijest, čak i ako se ova posljednja može sastojati u popravljaju vremenske razglobljenosti u učincima konjunktura, a to je svijet: '*The time is out of joint*', vrijeme je *dezartikulirano*, iščašeno, izbijeno, dislocirano, vrijeme je poremećeno, praćeno i poremećeno, *sumanuto*, istodobno razulareno i ludo. Vrijeme je razglobljeno, vrijeme je deportirano, izvan sebe sama, raštirano." (Derrida 2002: 31)

Hamlet je taj koji mora "u zglobove vratiti iščašeno vrijeme" (34), "ispraviti pogrešku povijesti", (35) ponovo spojiti vrijeme, on mora sprovesti *pravdu*. A to znači da mora, da je osuđen prihvatiti obavezu "da kažnjava, osvećuje, provodi pravdu i pravo u obliku represije;". On je osuđen na to *nakon* zločina, kao što i "pravo može doći samo nakon zločina". (35) No to znači i zatvorenu ekonomiju nasilja u kojem pravo zahtijeva osvetu. Ima li izlaska iz tog zatvorenog kruga, "ne može li se čeznuti za pravdom koja bi jednog dana, dana koji više ne bi pripadao povijesti, jednog gotovo mesijanskog dana bila izuzeta od fatalnosti osvete?" (36) Pitanje ostaje otvoreno, ali Derrida razvija dalje konzekvencije razglobljenosti. Točnije, njezine dvije vrste. Razglobljenost kao nepravdu i razglobljenost kao asimetriju, kao uvjet odnosa s Drugim:

---

<sup>61</sup> Prema prijevodu Josipa Torbarine.

"Ali nije li s drugim potrebna ta razglobljenost, neusklađenost tog 'ide loše' kako bi se najavilo dobro, ili barem pravedno? Ne predstavlja li razglobljenost samu mogućnost drugoga? Kako razlikovati između dviju raštimanosti, rastavljenosti nepravednog i rastavljenosti koja otkriva beskonačnu disimetriju odnosa prema drugome, mjesto za pravdu?" (37)

To nije pravda koja se zadovoljava sankcioniranjem i provedbom jednakosti, dakle pravda kao računovodstvo, nego "kao neizračunljivost dara i posebnost an-ekonomske eks-pozicije prema drugome." (37) Derrida proširuje analizu i dovodi u vezu *out of joint* s Heideggerovim čitanjem Anaksimandra. *Dike* kao spoj (Fug, Fuge) i kao pravda koju remeti *aidikia*, rastavljenost, nepravda. *Didonai diken* (spojiti, odslužiti kaznu) bio bi taj dar koji nadilazi proračunatost. "Pitanje pravde, koje uvijek ide dalje od prava, više se u svojoj nužnosti, kao ni u aporijama, ne odvaja od pitanja dara." (41) No dok Heidegger, prema Derridau, čitavo kretanje pravde privezuje uz *prisutnost* (Anwesen), Derrida se u tvrdnji zaogrnutoj u retoričko pitanje pita,

"ne pretpostavlja li pravda kao odnos prema drugome, naprotiv, nesvodljivi višak rastavljenosti ili anakronije, neku *Un-Fuge*, neku 'out of joint' dislokaciju u bitku i u samom vremenu, rastavljenost koja bi, zbog izloženosti riziku zla, eksproprijacije i nepravde (*aidikia*) protiv kojih nema izračunljive sigurnosti, jedina mogla provesti pravdu ili dati za pravo drugom kao drugom?" (43)

Dolaskom Jolla i Magistratovo je vrijeme prekinuto (broken), razglobljeno i rastavljeno. On sam je, kao i Hamlet, razglobljen. Ali on, za razliku od potonjeg, nije predodređen da donese sklad, da ga uzglobi, jer je i sam suodgovoran za njegov prekid. Ovdje je na djelu dvostruka putanja *prekida* o kojoj Derrida govori: prekid je nepravda (*aidikia*), ali on je i uvjet za pojavljivanje pravde (*dike*). Tek nakon prekida moguć je spoj. To također znači da je svakom spoju imanentno puknuće koje naknadno uvodi novo značenje u taj sklad: on je bio moguć samo pod cijenu određenog sljepila, nepravda je već postojala, ali tek je prekid omogućio da se ona pokaže. Magistrat zna da je tridesetogodišnji konformizam bio moguć samo pod cijenu oportunizma,<sup>62</sup> ali sve dok se nepravda ne dogodi njemu, sve dok ga se ne počne osobno *ticati*, prekid se ne događa. *Nakon* toga slijedi dug i

---

<sup>62</sup> "Ja sam bio sam laž koju si Carstvo govori kad su vremena laka, a on [Joll] istina koju carstvo objavljuje kad pušu oštri vjetrovi. Lice i naličje imperijalne vlasti, ništa više, ništa manje." (135)

bolan<sup>63</sup> pokušaj vraćanja sklada, popravljavanja vremena. Pokušaj, jer zglobovi više nije moguće bešavno namjestiti, ostaju tragovi namještanja: žrtve, osakaćena tijela, poluprazni gradovi. Izvanredan događaj prekida, upad historijskog vremena u cikličko vrijeme oaze nije jedini takav prekid. Kao što granica živi vlastitim vremenom u odnosu na središte (heartland), tako paralelno s gradom supostoji još jedna povijest. Ona života *prije* vremena grada i imperijalnoga Carstva, čije je iskopine i drvene pločice s nepoznatim znakovima Magistrat otkrio i koje nastoji dešifrirati. Tragovi te povijesti – pri kraju romana ljudi otkrivaju i grobove s ostacima ljudskih tijela – ne uklapaju se u vrijeme Carstva. Svaki početak obilježen je tim ometajućim drugim u samom svom temelju. Magistrat na kraju prihvaća tu drugu povijest, povijest drugih, *višak* drugosti i počinje pisati, "kao gestu prema ljudima koji su živjeli u ruševinama u pustinji" (154), neku vrstu povijesti koja će supostojati zakopana ispod zidina zajedno s onom prije. No ono što se pojavljuje, ono što istodobno dok piše *ispisuje njega*, nije povijest događanja, nisu anali onoga *kako je stvarno bilo*, pretendiranje na istinu::

"Tko god je posjetio oazu", pišem, 'nije ostao ravnodušan na ljepotu života ovdje. Živjeli smo u vremenu godišnjih doba, žetvi, selidbe vodenih ptica. Živjeli smo bez ičega što bi nas dijelilo od zvijezda. Napravili bismo sve što treba, samo da smo znali što, da nastavimo živjeti ovdje. Ovo je bio raj na zemlji.'" (154)

On *nejasno* osjeća da između prošlosti i sadašnjosti leži jaz i da je kontinuitet moguć samo pod cijenu nasilja nad drugošću te povijesti u kojoj bi drugi, barbari, opet bili svedeni na uvjete Carstva. Netko ili nešto ometa njegov naum. "I razmišljam: 'Nešto mi zuri u lice, a još uvijek ne vidim što.'" (155) Analizirajući razliku između sablasti i duha Derrida u *Sablastima* piše

[S]ablast je paradoksalno utjelovljenje, postajanje-tijelom, određena fenomenalna i tjelesna forma duha. Ona prije postaje 'nešto' što je teško imenovati: ni duša ni tijelo, i jedno i drugo. Jer tijelo i fenomenalnost predstavljaju ono što duhu daje njegovu sablasnu pojavu, ali odmah nestaje u pojavljivanju, u samom dolasku utvare ili povratku sablasti. (...) Ne znamo je li to živo ili mrtvo. (...) Tu Stvar [duh Hamletova oca] koja nije stvar, tu Stvar koja je između svojih pojavljivanja nevidljiva ne vidimo od krvi i mesa ni kad se opet pojavljuje. Ta nas Stvar, međutim, gleda i vidi da je mi ne vidimo čak ni kad je tu. Jedna sablasna asimetrija ovdje prekida svaku zrcalnost. Ona desinkronizira, podsjeća nas na

---

<sup>63</sup> "Biti *out of joint*, radilo se o sadašnjem bitku ili vremenu, može boljeti, a boljeti nesumnjivo znači samu mogućnost zla." (44)

anakroniju. To ćemo nazvati *učinkom vizira*: ne vidimo onoga tko nas gleda. (...) [*P*]romatra nas taj sablasni netko drugi, osjećamo da nas on gleda, izvan svake sinkronije, čak i prije i dalje od svakog pogleda s naše strane, u skladu s apsolutnom anteriornošću...i asimetrijom, u skladu s disproporcijom kojom se apsolutno ne može upravljati. (18-19)

Odsutni Drugi koji nas motri, a kojeg ne vidimo, stvara procjep, manjak, prekid u (zrcalnoj) identifikaciji kao Levinasovo *lice* svojom paradoksalnom nalogodavnom molbom ili Lacanov subjekt koji je, "osebujnim zrcalnim obratom, fundiran u *zazornom ponoru*."<sup>64</sup> (Biti 2005: 71) Magistrat osjeća tu nalogodavnu molbu lica i izlazi joj u susret. Umjesto pisanja povijesti on odlučuje sačuvati drugu povijest, dati prednost drugima, sačuvati Drugog. Odustaje od dešifriranja drvenih pločica – od spoznaje – i priprema ih za pohranjivanje, "premazujući jednu po jednu lanenim uljem i omotavajući ih voštanom tkaninom (oilcloth)", s namjerom da ih zakopa "gdje sam ih našao". (155)

---

<sup>64</sup> Za detaljniju analizu Lacanova procesa identifikacije, Levinasova *lica* te Derridaova spajanja oba koncepta usp. Biti, *Doba svjedočenja* str. 70 i dalje.



## Cijena slobode

To se poštovanje Drugoga događa tek nakon što je Magistrat platio cijenu svoje slobode i raskida veza s Carstvom. Isprva raskid donosi zadovoljstvo – više nema kalkuliranja, sada je na drugoj strani, izdajnik – no ono je kratkoga vijeka. Iako ga ne muče, utamničenje je teško. Samoća, ograničen prostor, nedostatak razgovora i druga "sitna" poniženja – uskraćuju mu čistu odjeću, žohari, problemi s probavom od jednolične hrane – pokazuju se puno težim iskušenjima nego što je očekivao.

"Nitko me ne tuče, nitko me ne izgladnjuje, nitko ne pljuje na mene. Kako se mogu smatrati žrtvom progona kad je moja patnja tako beznačajna? Pa ipak je ona baš zbog svoje beznačajnosti još više ponižavajuća. Sjećam se kako sam se smijeh kad su se vrata iza mene prvi puta zatvorila i ključ okrenuo u bravi. Nije se činilo velikom kaznom prijeći iz usamljenosti svakodnevnog života u samoću ćelije kad sa sobom mogu ponijeti svijet misli i uspomena. Ali sada počinjem shvaćati koliko je sloboda rudimentarna. Kakva mi je sloboda ostavljena? Sloboda da jedem ili ne jedem; da šutim ili mumljam sam sebi ili da lupam po vratima ili da urlam. Ako sam kad su me zatvarali bio objekt nepravde, manje nepravde, sada nisam više do nesretna hrpa krvi, kostiju i mesa." (85)

Magistrat živi u uvjerenju da će mu suditi i da će na sudu imati priliku "obračunati se" s Carstvom. To je, naravno, iluzija u koju vjeruje zato što je sve donedavno on bio taj koji je sprovodio zakone Carstva: svatko ima pravo na pošteno suđenje. No ta pravila više ne vrijede, Carstvo je potpuni gospodar života i smrti – za vrijeme izvanrednog stanja sudovi prelaze u ruke vojske, dakle Trećeg Biroa<sup>65</sup> – pa čak i da nekim slučajem upriliči suđenje, rezultat bi bio onakav kakav ono želi.<sup>66</sup> Da se potpuno oslobodi veza s Carstvom, trebat će pretrpjeti puno više nego što je mislio kad su ga uhapsili zbog izdaje. Cijeli proces "odrešenja" uspostavlja jasne korelacije s prvim Jollovim mučenjima –

---

<sup>65</sup> Aluzija na južnoafrički kontekst i više je nego očita.

<sup>66</sup> O tome najbolje svjedoči njegov prvi susret s Mandelom, Jollovim zamjenikom, koji mu čita izjave ljudi – prijatelja, poznanika, suradnika – koje su sve mahom negativne: zanemarivanje dužnosti, novčane nepravilnosti, prostitutke itd. Poanta je u tome da Carstvo uvijek ima i više dokaza nego mu je potrebno. Kako mu Joll daje do znanja, ono je gospodar ne samo javnog nego i privatnog. (113)

djevojke-barbarke, starca, dječaka.<sup>67</sup> Ustvari, cijelo Magistratovo utamničenje može se čitati kao proces potpunog razvlaštenja i dezidentifikacije, koja je preduvjet za mogućnost novog početka i novog (etičkog) identiteta. Napuštanje pozicije moći – zbog koje nije mogao uspostaviti odnos s djevojkom-barbarkom – i pokušaj identifikacije sa slabijim Drugim događa se i na simboličkoj razini jer je utamničen u istoj prostoriji. Isprva se pokušaj odnosi na identifikaciju prošlih tragova mučenja.<sup>68</sup> Nakon toga slijedi spoznaja da je tjelesni integritet preduvjet za bilo kakve moralne koncepte.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> S jednom bitnom razlikom: potonji su odmah podvrgnuti najokrutnijem mučenju. U Magistratovu slučaju proces je puno sporiji. Dva mjeseca prolaze samo do prvog bijega iz ćelije, a za to vrijeme nije mučen. (95)

<sup>68</sup> "To je ista prostorija u kasarni koju su za ispitivanja koristili prošle godine. (...) Cijeli dan zurim u prazne zidove nesposoban da vjerujem da se tragovi sve boli i degradacije koje su oni okruživali neće materijalizirati pred dovoljno ustrajnim pogledom; ili zatvaram oči pokušavajući prilagoditi sluh onom beskonačno slabašnom stupnju na kojem krikovi svih koji su ovdje patili još uvijek moraju odzvanjati od zida do zida." (78-80)

<sup>69</sup> "Zanimalo ih je jedino to da mi pokažu što znači živjeti u tijelu, kao tijelo, tijelo što može razmatrati pojmove pravde tako dugo dok je cijelo i zdravo, i koje ih vrlo brzo zaboravlja kad mu drže glavu i uguraju crijevo niz jednjak i ulijevaju pinte slane vode u njega, dok se ne iskašlje, povrati, slomi i isprazni." (115) U razgovoru s Attwellom Coetzee govori: "Ako se osvrnem unatrag na svoju fikciju, vidim u njoj postignut jednostavan (ograničen?) standard. Taj standard je tijelo. Što god bilo, tijelo nije 'ono što nije', a dokaz da ono *jest* je bol koju osjeća. (...) Reći ću bez okolišanja: u Južnoj Africi nije moguće zaniijekati autoritet patnje, pa stoga ni tijela. Nije moguće ne zbog logičkih ili etičkih razloga (ne bih želio davati etičku prednost patnji pred užitkom) nego zbog političkih razloga, razloga moći. I da ponovo budem nedvosmislen: ne radi se o tome da netko *dodjeljuje* autoritet tijelu koje pati – ono ga samo *uzima*, to je njegova moć. Drukčije rečeno: njegova je moć neopoziva." (Coetzee 1992: 249) Elaine Scarry u knjizi *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* dolazi do sličnih zaključaka. Analizirajući strukturu mučenja, ona tvrdi da fizička patnja, kao i spoznaja neposredne smrti, oduzima čovjeku sposobnost poimanja svijeta jer je tijelo u potpunosti usredotočeno na bol koju trpi. Svijet se "sužava" jer tijelo "uzurpira mjesto svih drugih objekata". (Scarry 1987: 32) Zbog radikalnog rascjepa između vlastite i tuđe realnosti patnja drugoga, odnosno njegova fizička bol ostaje nam nedostupna. Ona se ne može ni potvrditi ni zaniijekati, ona je nepodjeljiva i opire se jezičnoj artikulaciji. Pronalaženje načina da se patnja artikulira u jeziku i pretvori u objekt trebao bi biti naš cilj. U određenoj mjeri u toj su artikulaciji uspješni medicina, pravo, umjetnost i samo svjedočenje žrtava. Koliko god iskustvo boli pripada drugome i koliko god se ono ne može objektivirati u jeziku, bol na ovaj način ipak ulazi u javnu sferu i otvara prostor za djelovanje: u slučaju medicine – djelovanje utemeljeno na

## Zamjenjivanje

Izravno suprotstavljanje Jollu prilikom javno uprizorenog spektakla mučenja vrhunac je otpora i predstavlja konačnu točku prekida s Carstvom. To je trenutak u kojem stječe etički status, ali se istovremeno najviše izlaže pogibelji jer se usudio javno dovesti u pitanje dominaciju političkog i izložiti ga sumnji zbog nesposobnosti: ne samo da se suprotstavlja, on to čini kao (odbjegli) zatvorenik! Slijedi faza odmazde u kojoj upoznaje patnju kao što su je upoznali i djevojka i dječak, no još uvijek bez završnog pečata koji Carstvo utiskuje u tijelo, a koji zauvijek ostaje na njemu kao podsjetnik njegove moći: slomljeni gležnjevi, osljepljivanje, ubodi nožem, udarci čekićem,<sup>70</sup> a možda i smrt. Jer nijanse odlučuju, a nasumičnost je i jedna od vrlo uspješnih metoda ponižavanja.<sup>71</sup> Oni koji prežive nose fizičku oznaku, oni koji umru najčešće su izbrisani u lažnim izvještajima.<sup>72</sup> Carstvu je svejedno sve dok potvrđuje svoju moć.

Posljednji čin potvrđivanja ujedno je i najopasniji za Magistrata. Dolazi pripiti Mandel s vojnicima i odvodi ga, u ženskoj halji, do drveta na kojem *doslovce* stoji na rubu (prečke ljestava) između života i smrti. Inscenacija smaknuća je potpuna: publika, posljednja želja, povez za oči (kukuljica), omča. U posljednjem trenutku Mandel se odlučuje poštediti ga i mjesto toga lomi mu ruke (ramena) podižući ga vezanih ruku na stablo. To je posljednji čin potvrđivanja (političke) moći Carstva i

---

znanstvenim dostignućima, s ciljem uklanjanja ili smanjivanja boli; u slučaju prava – kao politička regulacija i naknada za pretrpljenu bol; u slučaju umjetnosti – kao prostor za propitivanje etičko-političkih pitanja. No Scarry promatra jezik isključivo u kontekstu njegovih pozitivnih funkcija – "'Sebstvo' ili 'ja'... 'utjelovljeno' je u glasu, u jeziku." – a upravo će taj njegov "osmišljavajući potencijal" (Biti 2000: 539) u knjizi *Excitable speech: A Politics of the Performative* u pitanje dovesti Judith Butler.

<sup>70</sup> Joll se sprema čekićem udariti zarobljenike na trgu, u tom trenutku suprotstavlja mu se Magistrat.

<sup>71</sup> Pokazati zatvoreniku (Magistratu) koliko je malen i nevažan: iznenada mu uskratiti hranu ili izlazak na dvorište, činove koji čine središte njegove egzistencije.

<sup>72</sup> Kao što čini Joll kad ubije starca na početku.

konačna delegitimacija njegova podanika. No upravo potonja delegitimacija na polu političkog znači i opunomoćivanje u sferi etičkog. Magistrat je konačno slobodan – uskoro ga puštaju – prošao je put od pozicije moći do statusa životinje.<sup>73</sup> U Coetzeevim romanima to je gotovo uobičajena shema: potpuno razvlaštenje od bilo kakvog položaja moći i dezidentifikacija kao preduvjet za etičko poštovanje Drugog. Drugim riječima, proces postajanja etičkim subjektom nužno podrazumijeva i gubitak društveno-političkog položaja. To je dodatno naglašeno analogijom s likovima drugosti koji bez iznimke zauzimaju marginalne položaje na društvenoj ljestvici. U *Barbarima* Magistrat ne samo što prolazi put koji je prošla djevojka (dječak, starac, barbari, općenito poniženi Drugi) nego završni čin njegova mučenja – odjeven u žensku haljinu – sugerira vezu s pokušajem nastanjivanja pozicije žene. Iz ove perspektive Coetzeev roman uspostavlja vezu sa zrelim Levinasom i njegovim razumijevanjem etike kao (nemogućeg) odnosa *zamjenjivanja* s Drugim, pri čemu potonje uključuje preuzimanje njegove patnje kao vrhunac etičkog činjenja.

"Značenje – jedno-za-drugo – odnos prema drugosti – u ovom je radu analizovano kao blizina, blizina kao odgovornost za drugog, a odgovornost za drugog kao zamjenjivanje: subjekt se, u svojoj subjektivnosti, upravo svom držanju kao odvojene supstancije, pokazao kao ispaštanje za-drugog, kao uslovnost ili bezuslovnost taoca." (Levinas 1999, 271)

No ako je izloženost Drugome i zamjenjivanje (koje uključuje i patnju) ono što ih povezuje, postoji i jedna bitna razlika koja nije posljedica samo različitih diskurza (književnost/filozofija) i Levinasove metaforike. Naime Levinasov je cilj ne samo redefinirati nego i potpuno osloboditi subjekt od biti (essence). U svojoj prvoj knjizi, *Totalitet i beskonačno*, Levinas zadržava fenomenološku strukturu opisa subjekta i njegove egzistencije u svijetu (alati, rad, dom, društvo, žena, brak, dijete itd.) iako je i tamo već snažno naglašen metaforičko-apstraktni status odnosa s Drugim (licem). No u *Drukčije od*

---

<sup>73</sup> "U međuvremenu, ja, stari klaun koji je izgubio posljednji preostatak autoriteta onoga dana kada je ostao visjeti na drvetu u ženskome rublju urlajući za pomoć, prljavo stvorenje koje je tjedan dana kao pas lizalo hranu s kamena jer nije moglo koristiti ruke, više nisam zatvoren. Spavam u uglu kasarnskog dvorišta; šuljam se uokolo u svom prljavom haljetku; kad se netko namjeri na mene, sklanjam se." (124) Ovo nije degradacija životinjskog u odnosu na ljudsko jer životinje u Coetzeevim romanima uvijek imaju status (nevine) žrtve – pilići u *Željeznom dobu*, psi i ovce u *Sramoti* – što ih smješta na etički pol.

*bitka* te strukture više nema. Cijela je knjiga sazdana oko središnjeg poglavlja *Zamjenjivanje* i beskonačnih varijacija modusa tog zamjenjivanja. Levinas se egzistencijom subjekta, odnosno njezinim modusima, bavi tek "usput", samo u onoj mjeri u kojoj je ona povezana s Drugim: subjektova je jedina dužnost odgovornost za drugog čovjeka. Tako je Levinasov subjekt – i Drugi – istovremeno i tjelesno biće i čista apstrakcija (odvojen od stvarnih uvjeta života). Njegova je temeljna premisa odmah dana – odgovornost za Drugoga, etika kao prva filozofija – a onda se dalje u nekoj vrsti dedukcija uvijek iznova pokušava *opisati* ta premisa. Češće nego pokušava *dokazati*, kao što bi zahtijevao tradicionalniji filozofski diskurz, Levinas uprizoruje tu odgovornost, u njezinim mnogobrojnim vidovima on je poetizira i narativizira, narušava objektivnost i unosi u filozofiju (vlastitu) subjektivnost. To je i glavni razlog zašto gore spomenuta kritika – inzistirati na odnosu s Drugim a istovremeno lišiti taj odnos iskustvenih temelja – koliko god bila opravdana, teško može osporiti samu etičnost Levinasova čina (is/kazivanja).

Coetzee s druge strane uvijek smješta subjekt u stvarne uvjete egzistencije u svim njezinim pojavnostima, dakle u Levinasovo bitkovanje, ali bez izvjesnosti njegove premise o odgovornosti. Ona se tek treba otkriti, što također nije sigurno. Dok Levinas govori o patnji kao činjenici, Coetzee uprizoruje njezine posljedice i pokazuje ono što Levinasov filozofski diskurz ne može: patnja ima *stvarne* posljedice na ljudsko tijelo i rijetki su spremni patiti za drugog. Dok Levinas isključuje političko, Coetzee ga čini sveprisutnom i regulirajućom silom. Svaki pokušaj "oslobađanja" ima teške posljedice. Pa ipak, unatoč njima, Coetzeevi se likovi oslobađaju i mijenjaju, preuzimaju odgovornost, baš kao što to traži Levinas. No istovremeno ta promjena uvijek je dugotrajan *proces*, a preuzimanje odgovornosti nije, kao što bi to htio Levinas, oduvijek dio njih, nego posljedica određenog sazrijevanja i okolnosti vlastite patnje. Jasno je međutim da ove razlike ne mijenjaju bitno činjenicu da i Levinas i Coetzee svoje razumijevanje etike grade na odnosu s Drugim, neizvjesnom i teškom odnosu, pri čemu su odgovornost i poštovanje razlike središnje točke. Ni jedan ni drugi nemaju povjerenja u političku regulaciju zakona jer su obojica bili svjedoci kako takva regulacija može poslužiti kao sredstvo za najveće zločine.

## ŽIVOT I DOBA MICHAELA K (1983)

Michael K rođen je sa zečjom usnicom, a njegova majka "otpočetka nije voljela usta što se nisu mogla zatvoriti i živo, ružičasto meso koje se pokazivalo". (Coetzee 1998, 3) Kad je kasnije vodila dijete sa sobom na posao, "držala ga je podalje od ostale djece jer su je boljeli njihov šapat i osmijesi"; a zbog svog je "izobličjenja" i "zato što mu um nije bio prebrz" (4) premješten u dom za djecu s posebnim potrebama, u kojem će ostati do svoje 15 godine. Od tada radit će kao vrtlar u gradskoj službi. Jednoga dana, u svojoj 31. godini, Michael dobiva obavijest da mu je majka puštena iz bolnice i da ga čeka da dođe po nju. Boravak u bolnici – prenapučenost, nebriga osoblja – za majku je bio traumatičan, iz čega se rađa ideja da ona i Michael napuste grad – u kojem je ponovo izvanredno stanje – i krenu u unutrašnjost zemlje. Točnije, na farmu na kojoj je rođena. Farma je u majčinu sjećanju idilična oaza iz djetinjstva, potpuno u suprotnosti s gradom prepunim nasilja i neizvjesnosti. Majka uspijeva uvjeriti Michaela da napusti posao vrtlara – ionako će kad-tad dobiti otkaz – i sad im samo predstoji čekati propusnice bez kojih ne mogu na put. Međutim one ne stižu i Michael odlučuje da na put krenu pješice, bez njih. Sagrađio je kola nalik na rikšu u kojima će gurati majku kroz tu opasnu pustolovinu. Majka će putem umrijeti, a Michael nastaviti potragu za farmom o kojoj ne zna gotovo ništa. Jedino čega se majka sjećala jest ime obližnjeg gradića, Prince Albert, i uopćenog izgleda farme – koji se može odnositi na bilo koju farmu. Michael nakon dugog putovanja dolazi na farmu – nije sigurno je li to "majčina" farma – gdje započinje živjeti u potpunoj anonimnosti pazeći da ga tko ne primijeti. U međuvremenu na farmu dolazi unuk vlasnika farme koji je dezertirao iz vojske i pokušava od Michaela napraviti osobnog slugu. Michael odlazi, boravi u planini – gdje umalo umire od gladi – spušta se u grad gdje ga kupi policija i odvodi u radni logor. Nakon nekoliko mjeseci Michael bježi iz logora i opet se vraća na farmu. Tamo živi u jazbini koju si je napravio, hrani se insektima i pticama te sadi tikve. Na farmu dolazi vojska, nalazi ga izgladnjela i polumrtna te ga optužuje za suradnju s pobunjenicima. Michael ponovno završava u logoru – gdje odbija jesti – ali ponovno bježi i vraća se u Cape Town, u sobicu iz koje su on i majka i krenuli na put. Roman je pisan u trećem licu, sastoji se od tri dijela. U prvome i trećem fokaliziran je kroz

Michaelovu dvostruko<sup>74</sup> marginalnu poziciju, dok u drugome dijelu naraciju i fokalizaciju nakratko preuzima vojni doktor.

---

<sup>74</sup> Iako se nigdje izrijekom ne spominje njegov rasni status, kad ga policija privede, u dokumentu piše BM, što je u terminologiji aparthejda oznaka za *black male*.

## Gordimerina kritika

Coetzeeev roman izazvao je dosta oprečnih kritika i podijeljenih mišljenja kao, uostalom, i većina njegovih romana, u vezi s njegovom političkom (ne)aktualnosti. Pritom kritika Nadine Gordimer ima posebnu važnost s obzirom na njezin neupitan autoritet – i politički i književni – među protivnicima aparthejda. Gordimer u *Ideji vrtlarstva* (Gordimer 1984) ne dvoji o vrijednosti Coetzeeeva romana, "djelu na najintimniji i najdublji način uključenom u borbu potlačenog naroda Michaela K", ali dovodi u pitanje Coetzeeevu odluku da svoje likove ostavi izvan povijesti. Ne radi se o tome da je roman politički neaktualan, upravo suprotno. Tako K-ovo odbijanje da se na farmi nastani u kući – "Nisam se vratio zbog kuće. (...) Najveća pogreška, rekao si je, bila bi pokušati utemeljiti novu kuću, suparničku liniju, na njegovu malu komadu zemlje pored pumpe." (Coetzee 1998, 98, 104) – Gordimer čita u kontekstu aktualnih rasprava o ekonomsko-političkom uređenju Južne Afrike nakon što crnci preuzmu vlast. Isto tako Gordimer primjećuje da su "[p]olitičke tvrdnje iskazane implicitno, kroz situacije i reakcije Michaela K koje nemaju očigledno političko značenje."<sup>75</sup> Coetzeeev je roman "implicitno i duboko političan", a "prikaz istine o tome i značenja toga što su bijelci napravili crncima vidljiv je na svakoj stranici". Pa ipak, zbog toga što njegovi "likovi ignoriraju, a ne stvaraju povijest", zbog toga što "nitko u ovom romanu nema osjećaj da sudjeluje u određivanju tog [povijesnog]

---

<sup>75</sup> Ova Gordimerina naočigled jednostavna i razumljiva tvrdnja o implicitnoj političnosti romana u sebi sažima samu srž problema vezanih uz Coetzeeevu pripovjedne strategije i poetiku općenito. Kada se roman, odnosno, šire, književnost promatra (samo) kao sredstvo kritike postojećih odnosa – a u Južnoj Africi utemeljenost je takve marksističke pozicije bilo teško zaniijekati – onda će političnost Coetzeeevih romana uvijek biti implicitna, a konačni sud najčešće negativan. Jer kako spojiti implicitnost i konkretnu zadaću pisca? Implicitnost se na kraju uvijek svodi na pitanje statusa književnosti. Što se tiče same implicitnosti i njezinog tumačenja, i ovaj roman pokazuje koliko je ona ovisna o određenom habitusu. Tako primjerice iako je roman smješten u južnoafrički kontekst i vrlo jasno prikazuje stanje u državi koja se raspada, bijedu i patnju ljudi, raspad socijalnih veza i temelja humanosti, u njemu nema *konkretnih* borbi, ispuštene su sve reference na rasu, dnevnu politiku itd. Čini li ga to implicitnim? I bi li ga K-ovo pridruživanje gerilcima i sudjelovanje u stvaranju povijesti, kako zahtijeva Gordimer, učinilo političnijim? A što ako bi, recimo, dobivanjem na političnosti roman izgubio na umjetničkoj vrijednosti?



smjera", on "nijeće snagu volje da se odupre zlu". Drugim riječima, Coetzee ne prepoznaje da ta snaga "postoji među crnim narodom Južne Afrike – narodom Michaela K s njegovom neumornom i nepokorenom opstojnošću". Gordimer dakle za polazište svoje kritike uzima marksističko shvaćanje književnosti – u tekstu se poziva na Lukácsa<sup>76</sup> – prema kojemu bi, pojednostavljeno, pisac trebao prepoznati društveno-političke procese i mehanizme potlačivanja u danom povijesnom trenutku te ih onda u skladu s tim prikazati u romanu iz pozicije potlačenih. U takvoj situaciji nema apolitičnosti ili neutralnosti jer to automatski znači pristajanje uz sistem koji generira nepravdu i potlačivanje. Pisac se i sam mora uključiti u borbu – bilo opisom materijalnih uvjeta života potlačenih, veličanjem njihove borbe, bilo prozrijevanjem ideoloških sklopova i praksi. Naglasak je pritom, kao što je vidljivo i iz kritike Gordimer, na uključivanju pisca u borbu, ali na *određen* način. Taj način definiraju uvjeti same političke borbe. Coetzeev roman zadovoljava neke – "autorova sjajna, neustrašiva kreativna energija" koja prokazuje sve nepravde bijelaca nad crncima – ali očito ne najvažniji kriterij – povijesnu dimenziju – te borbe. Coetzee u svom romanu "ne prepoznaje ono što su žrtve, koje se više takvima ne vide, učinile, što čine i vjeruju da moraju činiti za sebe." Jedan jedini put kad je u napasti, piše Gordimer, priključiti se povijesti – trenutak kad skriven promatra

---

<sup>76</sup> Jedan od argumenata koje Gordimer navodi jest da je u romanu "poremećen" organicizam koji Lukács "definira kao integralnu relaciju između privatne i socijalne sudbine." Drugim riječima, živi li pisac sa zajednicom, pa onda vidi i dijeli njezine probleme ili je samo promatrač kojeg se ti problemi ustvari ne tiču. No ako proširimo Gordimerinu kritiku i primijenimo glavne kriterije prema kojima Lukács vrednuje romane – za koju svrhu pojednostavljeno: privilegiranje određene vrste realističkog romana i pripovjedača sa spoznajno dominantnom pozicijom u odnosu na likove, te odbacivanje svih vrsta romana u kojima se problematizira sam čin pripovijedanja (Biti 2000, 480) – vidjet ćemo da se Coetzeev roman, čak i da zadovolji kriterije koje spominje Gordimer, ne uspijeva kvalificirati u kategoriju uspješnih. Prvo, Coetzeev pripovjedač u trećem licu ne samo da nema povlaštenu perspektivu nego je i sam njegov status unutartekstne instance potkopan: on je (tek) komunikacijski posrednik između K-ovih misli i čitatelja, na pola puta između unutrašnjeg monologa i neupravnog govora. Drugo, Coetzeev roman, u kratkom drugom dijelu koji pripovijeda doktor, upravo problematizira sam čin pripovijedanja. Ovdje bismo se možda mogli prisjetiti i upozorenja Waltera Benjamina da, kako navodi Biti, "političnost književnosti nije u sadržaju koji ona prikazuje...nego je u njezinoj formi." (Biti 2000, 66)

gerilce kako odlaze i razmišlja hoće li im se pridružiti – K to ne čini; on radije ostaje obrađivati vrt, ili barem održati ideju tog obrađivanja.

## Pravo na pripovijest

Jedan od načina na koji "povijesno-političke ili formalističke metateorije", piše David Carroll, rješavaju proturječnosti i ograničenja drugih teorija jest da ih učine dijelom vlastita sistema ili "povijesno-pripovjedne sheme". Pritom te metateorije

"zahtijevaju da se u njih vjeruje, da im se bude privržen, da se prihvati njihov prioritet. Drugim riječima, one zahtijevaju da se sva kritička pitanja, čak i ona, ili naročito ona koje one same postavljaju drugim gledištima i teorijama, ne postavljaju njima samima; njihov metateorijski status ovisi o tome." (Carroll 1992, 160)

No, nastavlja dalje Carroll oslanjajući se na Lyotarda, vjera u takve metateorije znači i nužno zanemarivanje njihovih "nedostataka i represivnih efekata", kao i "zapreku kritičkoj analizi." (160, 161) Svaka je metateorija pripovjedni tekst i stoga ne može polagati pravo na univerzalnost, a time se otvara kritički prostor za mnoštvo malih i raznorodnih "pripovjednih tekstova" koji se odupiru totalizaciji i skreću pozornost na "kompleksnost i raznolikost same društvene strukture." (161) Drukčije kazano, raspad velikih *metanaracija* nije negativna pojava. Upravo suprotno, takvo

"stanje" [nevjerovanja u metanaracije] omogućilo je i učinilo potrebnim da se ponovo razmotri čitavo pitanje društvenog i političnog, ne zato da bi ih se još jednom deriviralo iz neke druge teorije povijesti i društva, već da bi se našlo licem u lice s najfundamentalnijim i hitnim povijesno-političkim pitanjem, onim o kojemu se ne može 'teoretizirati', tj. koje se ne može riješiti bilo kojom teorijom ili sistemom: pitanjem pravednosti." (161)

Pitanje je političke pravde za Lyotarda, argumentira Carroll, ustvari pitanje prava na pripovijesti koje su unutar velikih metanaracija, bilo kapitalističke bilo marksističke, u ovome slučaju simbolizirane totalitarnom državom, zabranjene. No njihovo kolanje, unatoč zabrani, ukazuje na "mogućnost druge vrste društva, druge forme društvenih odnosa koje ustvari 'lateralno' funkcioniraju unutar totalitarne države". (164) Najveću vrijednost tih pripovijesti Lyotard vidi u njihovoj performativnoj dimenziji koju naziva pripovjedna pragmatika. Glavna je prednost pripovjedne pragmatike što ne mora polaziti od neke metanaratološke pozicije koja određuje "pravila prema kojima bi se pripovjednim tekstovima trebalo suditi te koja predlaže zakone što određuju istinu pripovjednog teksta, prirodu stvarnosti koju bi trebalo zadovoljiti i idealnu formu po kojoj bi tekst

trebao biti modeliran." (164) Ona polazi od činjenice da je svaka pripovijest odgovor na drugu pripovijest, da je kritičar već smješten "unutar pripovijesti, unutar raznih konfliktnih, filozofskih, političkih, povijesnih, biografskih pripovijesti" i da na njih odgovara zauzimajući u svakoj različita mjesta,

"kao pripovjedač, slušalac-čitatelj ili akter. Mogućnost odgovaranja je, prema tome, presudna za sve pripovijesti; ona je otvaranje pripovijesti prema drugim pripovijestima, otvaranje koje je osnovno za samu strukturu ili formu pripovijesti." (165)

U metanaraciji sve su takve alternative onemogućene jer ona zahtijeva njihovo uključivanje, što znači da "pripisuje svakom pripovjedaču, slušaocu i akteru *mjesto* i čini svakog od njih odgovornim za *mjesto* koje mu je dodijeljeno. To unaprijed programira sve odgovore i blokira sve neprogramirane odgovore." (165)

Carollovo čitanje Lyotarda ovdje je relevantno jer mi se čini da Coetzeevi romani u Južnoj Africi funkcioniraju upravo kao sporedna i neuklopiva pripovijest koja otklanja od propisanih obrazaca. I upravo im njihov *lateralni* status omogućuje da dotaknu probleme i pitanja kojima se velike naracije – u ovome slučaju marksistička – ne bave. Oni pokazuju da čak i u duboko podijeljenom društvu kao što je južnoafričko stvari nisu, doslovce, samo crno-bijele. Kao primjer može poslužiti činjenica da likovi u Coetzeevim romanima najčešće zauzimaju različite i često međusobno oprečne položaje, određene ovisno o odnosu s drugim likovima, njihovu spolu, rasi, socijalnom statusu itd., koji otvaraju sva ona pitanja zanemarena dominantnom binarnom oprekom. Jasno, ovakav lateralno-marginalni pristup onda dovodi u pitanje mnoge naizgled neproblematične postavke "centra". Takva pažljiva raspodjela uloga omogućuje dublje uvide u problematičnost svakog poziva na homogenizaciju, pa makar se radilo i o zajedničkim ciljevima. Štoviše, upravo potonji iziskuju još strože propitivanje jer inače prijeti opasnost od ponavljanja istih onih pogrešaka protiv kojih se bori.

Gordimer u svojoj kritici, koja u velikoj mjeri sažima i odnos južnoafričke kritike prema Coetzeeu za vrijeme aparthejda, poistovjećuje političku borbu s jednom (metanarativnom) pričom koja sebi prisvaja pravo na određivanje uvjeta borbe, bilo da se radi o političkim bilo o umjetničkim

sredstvima.<sup>77</sup> U uvjetima nadodređivanja ciljeva – prvi i najvažniji jest rušenje aparthejda – ona je potpuno legitimna. No to ne mijenja činjenicu da i ona ostaje, ili joj barem prijete opasnost da postane, vrsta isključive metanarativne priče protiv kakve se bori. Ni ona ne dopušta kritička pitanja i traži bezuvjetno podčinjavanje zaboravljajući pritom da nema pravo na univerzalnost. To je tim opasnije što je njezino polazište – borba protiv nepravde – ispravno, pa važnost krajnjega cilja navodno opravdava usputna iskliznuća.

Gordimer u svojoj kritici također reaktualizira i problem *vrijednosti* književnog djela. Kao kolegica-spisateljica ona uočava i cijeni estetičku dimenziju romana. Ona mu priznaje i političku vjerodostojnost, ali samo do određene mjere. A ta je mjera određena horizontom njezina modela kritike koji pak estetičku vrijednost uvijek podčinjava političko-ideološkom prozrijevanju društvenih odnosa moći. Budući da K ne izabire stranu, odnosno ne izabire je dovoljno, Coetzeev roman iznevjerava političku borbu. Time se ponovo vraćamo na Coetzeevo odbijanje nametnutih ideološko-političkih kriterija koji od pisca traže podčinjavanje zajedničkoj stvari. Ne radi se, vidjeli smo, o tome da on u toj borbi ne sudjeluje; no čini to prema vlastitim pravilima. Coetzeevi romani svojom strukturnom složenošću i pripovjednim strategijama ne samo da odbijaju pravila i kriterije koji propisuju *idealnu formu* pripovjednih tekstova, doznačeni im okvir, nego dovode u pitanje osnovne postavke takvog modela. Ako potonji kao jedini *prihvatljiv* pristup vidi u nekoj vrsti realistično-dokumentarističkog seciranja stvarnosti u kojoj se unaprijed podrazumijeva korelacija između fikcije i zbilje, mogućnost da se objektivna stvarnost "realno" prenese u književni medij, a Coetzeevi romani upravo taj aspekt problematiziraju, onda je jaz koji ih odvaja nepremostiv. Isto tako roman za Coetzee ne može biti determiniran društvenom zbiljom, ali to ne znači da je negira. Coetzee je samo svjesniji mehanizama pripovijedanja koji ga upliću u pripovjedni proces. Za razliku od ovakve kritike koja za sebe prisvaja povlaštenu poziciju prava na istinu on takvu poziciju problematizira i čini dijelom vlastita teksta. To je odgovaranje i otvaranje o kojem govori Carroll/Lyotard. Zsigurno, ni takva pozicija nije ideološki nevina jer ona ne postoji. Coetzeeu se

---

<sup>77</sup> Ovdje je stvar pojednostavljena za potrebe argumenta. Pokret, naravno, nikada nije bio u potpunosti homogen.

može prigovoriti, kao što uostalom i jest,<sup>78</sup> da formalnom složenošću svojih romana ili fikcionalizacijom književnoteorijskih (i filozofskih) problema za svoje romane zahtijeva ekskluzivnost, da je odgovaranje i otvaranje namijenjeno uskom krugu posvećenih kritičara ili da su mu romani (i) u očima vlasti (bili) neopasni.<sup>79</sup> To sve može biti točno, no time se ništa ne mijenja. Poanta je u tome da pripovijedanje za Coetzee nije političko sredstvo; nije nikakvo (izvanjsko) sredstvo. Ono je duboko osoban čin suočavanja sa sobom, s drugim u sebi, s drugošću sebe.<sup>80</sup> Iz takvog pristupa proizlazi odgovornost prema drugosti koju njegovi romani uprizoruju: i na unutar dijegetičkoj razini (suočavanje sa sobom i drugim u sebi) romana i na recepcijskoj (drugost kao rezultat suočavanja). Ono se manifestira nemogućnošću spoznajnog zaposjedanja određenih likova (djevojka-barbarka, Vercueil, Friday, Michael K, Lucy), a ta se nemogućnost onda prenosi i na čitatelja koji je, suočen s manjkom informacija, prisiljen napustiti poznate obrasce i lagodnu interpretaciju. On mora uzeti u obzir mnogo međusobno različitih (i isključujućih) tendencija – ambivalentan status glavnoga lika, njegov odnos s drugima, njegov odnos s likovima drugosti, promjenu, formu romana, problematizaciju pripovjednog procesa – koje konačnome sudu uvijek dodaju jedan *i, ali* koji ga proširuje ili koji mu se suprotstavlja. Dodatnu nesigurnost proizvodi i status pripovjedača. On je istovjetan perspektivi lika iz koje se pripovijeda, što znači da je i njegovo znanje ograničeno i nesigurno – kao i ono lika. Pripovjedač u trećem licu nema nadmoćnu perspektivu sveznajućeg, nego je više formalno sredstvo izbjegavanja unutrašnjeg monologa i otežane komunikacije s čitateljem. Kao i u samom romanu, relevantno je jedino osobno iskustvo.

---

<sup>78</sup> Recimo, Spivak *Theory in the Margin: Coetzee's Foe Reading Defoe's Crusoe/Roxana* 1991

<sup>79</sup> Što je istina, ako se u obzir uzme da Coetzee nikada nije imao problema s cenzurom.

<sup>80</sup> "Pisanje nije slobodno izražavanje. Postoji pravi smisao u kojem je pisanje dijaloško: pitanje oživljavanja protuglasova (countervoices) u sebi i upuštanja u razgovor s njima. Stvar je piščeve ozbiljnosti budi li/priziva te protuglasove u sebi, odnosno napušta li poziciju koju Lacan zove 'subjekt za kojeg se pretpostavlja da zna.'" (Coetzee 1992, 65)

## Milosrđe i samilost

Jedna od izraženih osobina romana jest izostanak dubljih socijalnih veza između Michaela i njegove okoline. K je već svojim rođenjem isključen iz tzv. "normalnih" odnosa, prvo zečjom usnicom, a kasnije i ograničenim intelektom (simple). Njegova majka odmalena ga je vodila sa sobom na posao i držala podalje od ostale djece jer su je vrijeđali njihovi podsmijesi i skrivena šaputanja. Kad je trebao krenuti u školu, Michaela su smjestili u dom, Huis Norenius, gdje je završio školu po posebnom programu. I tamo je najviše volio biti sam. "Zbog svojeg lica K nije imao ženske prijateljice. Najbolje se osjećao kad je bio sam." (4) Budući da je aparthejd počivao na rasnoj, klasnoj i društvenoj marginalizaciji i diskriminaciji, Michaelova sudbina ni po čemu se ne razlikuje od milijuna drugih obespravljenih i diskriminiranih. No K je i dodatno marginaliziran – fizičkim nedostatkom (usnica) i intelektom. Izostanak dubljih socijalnih odnosa dakle posljedica je s jedne strane upravo te mnogostruko marginalne K-ove pozicije i samog društvenog konteksta – rat – u kojem se roman događa.<sup>81</sup>

U romanu postoje dva iskrena čina *dobročinstva* prema K-u – kada mu *neznanac* u dvorištu bolnice da novac da otiđe kupiti pite, koje zatim skupa jedu, i kad ga *stranac* pozove kući na večeru i tamo s njegovom obitelji provede noć. Oba puta K je preplavljen emocijama i sretan: "K je slušao ptice u drveću i pokušavao se sjetiti kada je bio tako sretan." (30) "Njegovo je srce bilo ispunjeno, želio se zahvaliti, ali na kraju prave riječi mu nisu dolazile." (48) I oba bi se slučaja mogla dovesti u vezu s Levinasovom figuracijom Drugog u liku stranca, odnosno bezuvjetnog zahtjeva njegova *lica* koje zapovijeda odgovornost, koja se pak u Levinasa tropološki uprizoruje činom dijeljenja hrane i

---

<sup>81</sup> K-ova otuđenost dodatno je naglašena intertekstualnim vezama s Kafkom. Coetzee uzima elemente iz različitih Kafkinih djela i prilagođava ih vlastitim svrhama. Tako je K, iako mu ime asocira na *Proces*, puno bliži glavnome junaku *Preobražaja*. I on je neka vrsta kukca – doktor ga na nekoliko mjesta uspoređuje s insektom – izopćenog i nevoljenog, koji se povlači od ljudi i gradi *jazbinu* iz istoimene Kafkine pripovijesti. Vojni doktor govori o zapovijedima koje dolaze iz *dvorca*.

davanja utočišta. U cjelokupnoj ekonomiji teksta ta mjesta, kao iznimke, ne mogu funkcionirati kao *opći* obrazac, ali, kao što je čest slučaj kod Coetzee, one onemogućuju jednoznačno čitanje i prekidaju (i podrivaju) logiku na kojoj počiva većina odnosa u romanu: neprijateljstva, koristoljublja, straha i nepovjerenja, neiskrenosti. Riječ dobročinstvo nije spomenuta slučajno. U romanu postoji (neuhvatljiva) igra značenja oko riječi *charity*, onoga što Derrida naziva konceptom diseminacije: višak značenja koji nadilazi kontekst i uspostavlja neželjene i neočekivane veze s drugim značenjima. Riječ *charity* (milosrđe/dobročinstvo) u kršćansko-teološkom kontekstu znači božju ljubav za ljude, a shodno tome onda i ljubav čovjeka za čovjeka (Ljubi bližnjega svoga kao samoga sebe). Etimološki, latinski je *caritas* u Vulgati najčešći prijevod grčkoga *agape*.<sup>82</sup> *Webster's New World College Dictionary* navodi šest značenja riječi. Kršćansko-teološki kontekst koji smo spomenuli je prvo, a sva druga značenja nadovezuju se na njega; drugo, *čin* dobronamjernosti (goodwill) ili ljubavi (affection); treće, *osjećaj* dobronamjernosti (goodwill); dobrohotnost, dobrotu, blagonaklonost, dobročinstvo (benevolence); četvrto, ljubaznost (kindness) ili blagost (leniency) u prosuđivanju drugih; peto, dobrovoljno davanje novca ili druge pomoći potrebitima; novac ili pomoć koji su tako dani; ustanova ili drugi primatelj takve pomoći; šesto, dobrotvorna institucija, organizacija ili zaklada. Mnoga od ovih značenja često se preklapaju, nadovezuju, uvode nove nijanse značenja koje proširuju lanac označavanja. To posebno dolazi do izražaja kod prevođenja. Recimo, hrvatski rječnici<sup>83</sup> pod *milosrđe* navode: sućut prema onome tko trpi i djelo potaknuto tim osjećajem. Ostala značenja koja navodi Webster nalaze se kod riječi *milost* – gdje se također navodi i milosrđe! – milostinja, samilostan, dobrohotan, dobrotvoran, dobročinitelj itd. Milostinja pak ima i pogrdno značenje "bezvrijedne nagrade ili škrto i oskudno pružene naklonosti ili pomoći."<sup>84</sup> U Coetzeevu romanu *charity* svaki put kad se pojavi ima upravo negativno značenje iz kojeg upadljivo izostaje temeljno značenje ljubavi prema bližnjem; a iz te (ovdje odsutne) ljubavi proizlazi (također

---

<sup>82</sup>*Webster's New World College Dictionary*, fourth edition.

<sup>83</sup>Anić, Vladimir, *Rječnik hrvatskoga jezika*, Novi Liber, Zagreb, 1991; *Rječnik hrvatskoga jezika*, gl. ur. Šonje, Jure, LZMK i ŠK, Zagreb, 2000.

<sup>84</sup>Spojena značenja iz Anić i Šonje.



odsutno) *dobro djelo* u činu pomaganja. No kao božja zapovijed čin istovremeno ukida slobodnu volju i inicira bespogovorno ispunjenje dužnosti (obligation). To je uvjet, određeni *ugovor* između pojedinca i Boga – odnosno njegova *posrednika* u liku Crkve – koji prvi mora ispuniti kako bi zadobio ljubav drugoga.<sup>85</sup> Dakle u sam čin unaprijed je upisana mogućnost neke vrste koristi, a time i određene neiskrenosti koja dobročinstvo pretvara u milostinju. U Južnoj Africi bjelačka je manjina sebi zakonski osigurala brojna prava i povlastice na račun svih ostalih ljudi i tako kao glavnu paradigmu generirala korist, pa su stoga iskreni činovi dobročinstva uvijek natkriveni sjenom te izvorne nepravde. Takav je slučaj kad K-u daju paket u bolnici ili kada farmer kod kojeg K s ljudima iz logora radi daje višak odjeće. To ne znači da su sami po sebi ti činovi loši, upravo to i jest najveći problem. Ni osoblje u bolnici niti farmer nemaju lošu *namjeru*, ali potonja upravo zbog izvorne nepravde – podčini i iskoristi, pa onda baci mrvicu – funkcionira kao ideološki generator iste te nepravde. Na licemjerno pozivanje vojnog doktora na Bibliju: nisi važan, ali nitko nije zaboravljen, kao ni vrapci u Bibliji. K mu odgovara:

"Moja je majka radila cijeli svoj život', rekao je. 'Ribala je tuđe podove, kuhala im hranu, prala im posuđe. Prala je njihovu prljavu odjeću. Ribala je kupaonu za njima. Klečala je ribajući im zahod. A kad je ostarjela i razboljela se, zaboravili su je. Maknuli su je izvan pogleda.'" (136)

Glavni razlog odlaska majke i K-a iz grada jest njezin strah da će se vratiti u bolnicu – u kojoj se nitko o njoj nije brinuo – i da će joj njezini gazde, Buhrmanovi, otkazati posao. Ovo potonje prilično je izvjestan scenarij jer su Buhrmanovi – kad je majci pozlilo i kad više nije mogla obavljati sve poslove – već unajmili mlađu ženu i smanjili joj plaću.

"Tjednima prije nego je otišla u bolnicu ležala je bolesna u krevetu, nesposobna za posao. Živjela je u strepnji od kraja samilosti (charity) Buhrmanovih." (8)

---

<sup>85</sup> Engleska riječ *piety* (od latinskog *pietas* – dužnost prema Bogu) označava poštovanje tih dužnosti, a isti korijen nalazi se u riječi *pity*. Međutim ova potonja osim značenja suosjećanja i (sa)žaljenja, "ponekad konotira i blag prezir zato što se objekt smatra slabim ili inferiornim", dakle pogrdno značenje milostinje. Usp. natuknicu *mercy* u *Websteru*.

U logoru Jakkalsdrif Robert jasno artikulira ovdje zamaskiranu<sup>86</sup> ideološku strukturu. Logor za preseljenje (resettlement), kako mu je službeni naziv, funkcionira kao mjesto u kojem ljudi koji su ostali bez posla žive i, preko poslova koje im nalazi logor, rade. Svatko je slobodan odlučiti želi li biti u logoru jer to nije zatvor. Međutim u stvarnosti oni nemaju izbora jer im je on unaprijed nametnut: ili ostanite vani i umrite od gladi ili budite u logoru gdje imate osiguran smještaj i možete raditi za hranu. Ako izaberete ovo prvo, mi ćemo vas prisiliti da ipak dođete u logor. A ako pobjegnete, a nemate razloga bježati jer ovdje imate sve što vam treba, idete u pravi zatvor, na prisilan rad. Logor je, između ostaloga,<sup>87</sup> sredstvo da se pokušaju ublažiti posljedice nestabilnog tržišta. U Robertovu slučaju, koji je neka vrsta političke savjesti u romanu, tržišta vune. No posljedice neće osjetiti svi na jednak način. Farmer kod kojeg je Robert radio uvijek može kompenzirati određen dio gubitka: prvo otpusti Roberta i njegovu obitelj<sup>88</sup> i zaposli jednog čovjeka, a onda iz logora naruči tog istog Roberta da mu radi za nekoliko puta manju cijenu i još mu ne mora platiti hranu i smještaj.<sup>89</sup> Kad su tek otvorili logor, priča Robert, ljudi su se porazbolijevali zbog katastrofalnih uvjeta: dizenterije, boginja, gripe.

---

<sup>86</sup> Lišavanjem crnaca političkih prava bjelačka manjina nije sebi samo osigurala jeftinu radnu snagu nego ju je istovremeno i učinila ovisnom o sebi. Sredinom 80-ih kada je pritisak ANC-a rezultirao uvođenjem (strožih) ekonomskih sankcija Južnoj Africi, ovo je postalo ključno pitanje. I neki protivnici režima – među njima i Alan Paton – protivili su se sankcijama jer su smatrali da one neće toliko naštetiti režimu koliko onim najsiromašnijima, dakle upravo onima koji se protiv njega bore. Pokazalo se kasnije da su sankcije itekako imale utjecaja i na vlast i na opadajuću ekonomiju, pa je ANC kasnije imao jakog aduta u pregovorima. Mandela u svojim memoarima opisuje pritisak i zahtjeve iz Vlade, za vrijeme pregovora i netom nakon puštanja iz zatvora, da se izjasni protiv sankcija. Mandela to nije učinio, nego je zatražio da sankcije budu na snazi sve dok se aparthejd ne sruši.

<sup>87</sup> Jedna od funkcija logora jest da spriječi pridruživanje gerili.

<sup>88</sup> "'Moram te otpustiti. Previše je usta za nahraniti, ne mogu si to priuštiti'. 'Kuda ću ja?', rekao sam. 'Znate da nema posla.' 'Žao mi je', rekao je, 'ništa osobno, jednostavno si to više ne mogu priuštiti.'" (80)

<sup>89</sup> Liberalno-tržišna ekonomija razorila je višestoljetnu kolonijalno-feudalnu matricu u kojoj crnci žive i rade na imanju zajedno sa svojim gazdama, i to, naravno, opet nauštrb slabijih. Raspad starih kolonijalno-ekonomskih veza značio je i

"U svakom slučaju, rekao je Robert, 'jako su se uplašili. Nakon toga počeli su stavljati tablete u vodu i kopati zahode i zaprašivati muhe i donositi kante s juhom. Ali misliš li da to čine zato što nas vole? Nema šanse. Više vole da smo živi jer kad se razbolimo i umremo izgledamo previše uznemirujuće. Kad bismo se samo stanjili i pretvorili u papir, pa onda u pepeo, i otplutali, fućkalo bi im se za nas.'" (88)

U takvu se hegemonijsku sliku logora savršeno uklapa i afrikanerski pokret žena (ACCV) čije članice triput tjedno donose obrok djeci u logoru. To što i K dobiva obrok – pere posude nakon što žene odu – Robert objašnjava time što ga smatraju (politički) bezopasnim: "Što misliš zašto ti daju milostinju (*charity*), tebi i djeci? Zato što misle da si bezopasan, oči ti nisu otvorene, ne vidiš istinu oko sebe." (89) Iskreno činjenje dobra, dobročinstvo, ljubav, upravo u suprotnosti s mnoštvom neiskrenih, postaje neka vrsta nemogućeg simbola: odsutni uvjet mogućnosti pravednog (ili barem pravednijeg) društva. Do tada, *željezno doba* u kojem je izvanredno stanje svakodnevnica, a ljubav prema bližnjemu iznimka. Kad mu u Stellenboschu umre majka, K ne znajući što bi sa sobom ostaje u gradu.

"Neko vrijeme hodao je uokolo tražeći vrtlarske poslove, ali zbog gađenja koje su kućevlasnici prema njemu pokazivali kad bi otvorili vrata, *ne dugujući mu* nikakvu milostinju (*charity*), ubrzo je od toga odustao." (33, moj kurziv)

U atmosferi rata takvi su odnosi paradigma, sve ostalo predstavlja odklon. Političko u potpunosti isključuje etičko, svodeći ga na iznimke. K-ova deformirana usnica, njegovo *lice* može se u levinasovskom ključu čitati kao nemogućnost etike. Njezin je temeljni preduvjet, upravo *charity*, ovdje negiran.

"Susret s drugim je smesta moja odgovornost za njega. Odgovornost za bližnjeg koja je, besumnje, strogo ime za ono što se naziva ljubav prema bližnjem, ljubav bez Erosa, milosrđe, ljubav u kojoj etički momenat odnosi prevagu nad strastvenim momentom, ljubav bez požude." (Levinas 1998, 138-9)

---

gorući ekonomski problem za slobodnu postaparthejsku Južnu Afriku. Jedan od najvažnijih ciljeva nove države bila je redistribucija i povrat zemlje. No iako su doneseni mnogi zakoni koji su trebali omogućiti reformu, gotovo se ništa nije promijenilo, najveći postotak najbolje zemlje ostao je i dalje u rukama bijelih farmjera.

Politika aparthejda posljedica je politike u kojoj je Drugi sveden na objekt bez lica, a takav odnos neminovno završava nasiljem i nepravdom. Takva je politika uvijek politika moći i dominacije nad drugima, politika koristi i iskorištavanja. Levinasov se subjekt s druge strane upravo odriče te pozicije dodjeljujući je Drugome. On se stavlja u njegovu službu, čak i pod cijenu patnje koja mu prijete. No to je vrlo opasan odnos u kojem ne postoji granica podčinjavanja, nikakva regulacija, a ona je nužna. Već i stoga što odnos s Drugim uvijek pretpostavlja i Trećeg, društvo, pa se on mora staviti u širi kontekst. Potrebno je svojevršno ograničenje mom odnosu s Drugim: "Ja moram izreći sud tamo gde je najpre trebalo da preuzmem odgovornost." (Levinas 1998, 139) To znači uspoređivanje "onoga što je u načelu neuporedivo" iz čega proizlazi "ideja objektivnosti" (139), koja pak podriva same temelje Levinasove etike jer upravo takav "racionalistički" pristup zakonima i društvu obezličuje lice. Levinas pokušava riješiti *jaz* između etičkog i političkog tako što etički odnos izuzima iz uzročno-posljedičnog vremenskog poretka, odnosno tako što je odgovornost za Drugog uvijek već upisana u subjekt (preko traga, beskonačnosti, enigme, nepamtljivog vremena itd.) i prethodi pravdi. Drukčije rečeno, politika je moguća samo kao rezultat etike, samo "polazeći od Lica, polazeći od odgovornosti za Drugog". (139) To u njegov pojam političkog uvodi određenu ambivalenciju koju Derrida, čini se, iskorištava u svom tumačenju *utopijskog* potencijala susreta politike i etike kada inzistira na pravdi kao budućnosnom projektu koji uvijek tek treba stići (*l'à-venir*).

Pravda, kako je tumači Derrida, nadilazi juridički koncept prava/zakona, ali je uvijek na neki način povezana s potonjim. "Na neki način" jer to i jest glavna poteškoća. Zakon/pravo (*droit*), pokazuje Derrida, svoj autoritet ne temelji na pravdi nego na "mističnim temeljima", na nasilnom činu vlastita utemeljenja. To je naime izraz koji rabe prvo Montaigne, a onda Pascal kako bi pokazali da zakon ne ovisi o prijašnjim zakonima – jer su i ovi nastali na isti način – nego o vlastitoj performativnoj samolegitimaciji. Oni su "nasilje bez temelja", (Derrida 1990, 943) što ne znači da su nepravedni. Pri njihovom ustanovljenju pravda je tek mogućnost, samolegitimacija je preduhitruje. Bezbrojni su

primjeri – jedan je i aparthejd – u kojima je ta mogućnost ostala neiskorištena, unatoč besprijeckornu funkcioniranju državno-pravnog aparata ili upravo zbog toga. Levinasovo nepovjerenje prema posredovanju države (zakona) i inzistiranje na osobnoj odgovornosti kod Derridaa se pretvara u pothvat dekonstruiranja nasilnog čina utemeljenja zakona (države). Obojici je zajedničko odvajanje etike od pragmatizma i utilitarizma društveno-političke svakodnevice. A to je, naravno, prilično opasna pozicija. Levinas je u svojoj kasnoj fazi priznao nužnost ograničenja vlastitog etičkog projekta posredovanjem trećeg, ali nije dublje razradio posljedice koje takvo posredovanje ima za njegov etički imperativ osobne odgovornosti. Derrida je s druge strane, unatoč inzistiranju na utopijskom karakteru pravde, u svojim analizama uspio konkretnije povezati političku pragmatiku i etiku, sačuvavši potonju pritom od "proračuna" prve. Etika je za njega iskustvo nemogućeg, aporija koja se javlja kad zakon i propisi ne govore što učiniti. Ona jest mogućnost koja tek treba doći, ali nije svedena na to dolaženje, na nekakvo čekanje. Taj horizont omogućuje da se zakoni – kao tekstualno dekonstruktibilni, za razliku od pravde – politika, pravo, moral preispituju i mijenjaju. Pravda kao neproračun *mora* računati jer uvijek postoji težnja da je se prisvoji za vlastite ciljeve. "I tako neproračunljiva pravda zahtijeva od nas da računamo." (971) Treba pronaći način da se posreduje između neproračunatosti (pravde) i računa (zakona, politike, ekonomije, filozofije, književnosti), ali počevši uvijek od novog, ili nanovo ispisanog pravila/zakona. To je uvjet.

"Da bi bila pravedna, odluka suca naprimjer mora ne samo slijediti vladavinu zakona ili opći zakon nego mora pretpostaviti (assume), odobriti, potvrditi njegovu vrijednost ponovnim pokretanjem (reinstitute) čina interpretacije, kao da od njega prethodno ništa nije postojalo, kao da je sam sudac izumio (invent) zakon u svakom pojedinom slučaju, ponovno ga opravdao, u najmanju ga ruku ponovno otkrio u reafirmaciji i novoj i slobodnoj potvrdi njegova principa." (961)

Taj proces pregovaranja mora se stalno širiti i pomicati "onkraj već utvrđenih zona morala ili politike ili zakona, onkraj distinkcije između nacionalnog i internacionalnog, javnog i privatnog i tako dalje." (961) To neprestano otvaranje granica – beskrajne politizacije, kaže Derrida – obvezuje nas da svaki put ponovo promislimo "same temelje zakona, kako su prethodno bili izračunati i

omeđeni."<sup>90</sup> (971) Koncepti emancipatorskih ideala nedostatni su jer svojim ostvarenjem postaju poznata pravno-politička područja te tako zaustavljaju novo širenje. Njihove velike priče ne smiju zaustaviti daljnje širenje na ono što se čini kao "sekundarna ili marginalna područja." (973) Iz ove perspektive postaje jasnije i Derridaovo inzistiranje na budućnosnom potencijalu pravde. Iako Derridaova analiza ne ide u tom smjeru, Montaigneov uvid o povezanosti zakona sa silom – i utemeljujućom (legislativnom) i pratećom (egzekutivnom), onom koja osigurava njegovo provođenje – može biti "temelj za modernu kritičku filozofiju; doista, za kritiku pravne ideologije, desedimentaciju zakonske nadgradnje što istovremeno skrivaju i odražavaju ekonomske i političke interese dominantnih snaga društva." (941) U Coetzeevim romanima uvijek je izložena ta ideološka struktura ekonomsko-političkih interesa na kojoj počiva aparthejd. Bilo da se radi o prividno neznatnom detalju – recimo, kroz motiv *odsutnih* crnaca kojih nema na fotografiji a plodove čijeg rada na njoj vidimo – ili o jednom od dominantnih motiva.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Nešto što je u svojim radovima na temu identiteta činila Judith Butler, recimo.

<sup>91</sup> U *U Srcu zemlje*, drugome Coetzeevu romanu, političko-ekonomski motiv razgrađuje se iz samog središta kolonijalne ideologije - farme. Parodirajući žanr *plaasromana* (romana o farmi) i njegovu pastoralnu strukturu Coetzee ustvari tematizira sve one (problematične) aspekte koji u njemu ostaju neproblematizirani i potisnuti, prešutno uzeti kao "normalni". Glavni lik, Magda, nepouzdana pripovjedačica, nakon što (možda) ubije oca, ostaje sama s dvoje slugu na farmi, koji je ubrzo napuštaju, pa se farma raspada. Dominantni motivi *plaasromana* – nepromjenjiva društvena hijerarhija, patrijarhat, idealizacija farme i kolonijalnih odnosa na njoj, vrijednost rada – u Coetzeevu romanu dobivaju novo značenje. Bez rada *odsutnih*, farma se raspada, kao što se raspadaju i feudalno-kolonijalni odnosi koji su joj u temelju. Isto tako pisci *plaasromana* (Schreiner, van den Heever) idealiziranjem farme – u suprotnosti s tržišnom logikom grada – i odnosa na njoj prešućuju ekonomsko-izrabljivačku logiku na kojoj počiva, pa u skladu s tim i likove podređenih crnaca – kada imaju glas – oblikuju prema toj logici. Usp. (Coetzee, 1988, 63-81; 82-114) Coetzee se u svome romanu bavi još jednim problematičnim aspektom *plaasromana*, podređenošću žena u patrijarhalnoj strukturi. Motiv farme pojavit će se i u *Sramoti*, a i u ovome romanu ima važnu ulogu.

## Heterotopija – prostor slobode

U romanu *Život i doba Michaela K* sprega ekonomsko-političkih interesa vladajućih bijelaca i zakona koji ih trebaju osigurati čini kontekst romana. Ona je sveprisutni uvjet funkcioniranja društva, a njezina moć fukoovski je raspršena mreža koja prolazi kroz cijelo društvo. Tu mrežu čine institucionalno-birokratska središta – policija, vojska, bolnice, željeznica, logori. Sve odreda u funkciji kontrole i discipliniranja.<sup>92</sup> Kenilworth, logor u kojem Michael odbija hranu, i službeno je logor za *preodgoj*. Ta mreža institucija – domova, logora, bolnica – sveopći nadzor i pokušaj discipliniranja, ono što Foucault naziva *governmentality*,<sup>93</sup> neprestano hvata Michaela, ali im on uvijek iznova umiče. Svi ti logori funkcioniraju u opreci s Michaelovim nastojanjem da pronade vlastiti komadić *slobodne* zemlje, mjesto izvan vremena i povijesti, "džep izvan vremena". (60) I to

---

<sup>92</sup> Primjerice željeznica. Da bi mogao kupiti kartu, Michael treba posebnu dozvolu iz policije. Bolnica je također dio represivnog sustava, usko povezana s policijom i vojskom (v. prethodno poglavlje). No istovremeno bolnica je presjecište na kojemu se centralizatorski aspekt državne moći otima kontroli i okreće protiv nje same. Recimo, rasni princip funkcioniranja bolnica podrazumijevao je golem nerazmjer u novcu, smještajnim kapacitetima i uvjetima rada. Tako su bolnice – ili posebni odjeli unutar njih – za bijelce bile puno bolje opremljene i najčešće poluprazne, dok su one za crnce bile prenatrpane i bez najosnovnijih uvjeta: ljudi su spavali po podovima, nije bilo dovoljno osoblja i slično (uvjete u jednoj od tih bolnica, Groote Schuur, u koju odvoze dječaka Johna Coetzee opisuje i u *Željeznoj dobi*). Ovdje su upravo takvi nehumani uvjeti razlog zbog kojeg majka predlaže Michaelu plan da napuste Cape. U Stellenboschu u bolnici Michael se u jednom trenutku uplaši da mu majka ne diše i uplašeno zove sestru da dođe provjeriti majku; iznervirana, nakon što je majci provjerila puls, sestra govori Michaelu: "Sada me slušaj", rekla je slabašnim glasom. "Vidiš li sve ove ljude ovdje?" Pokazala je prema hodniku i sobama. "Ti svi ljudi čekaju da se za njih pobrinemo. Radimo 24 sata dnevno da bismo ih zbrinuli. Kad završim s poslom – ne, slušaj me, ne odlazi!" – sad je ona vukla njega nazad, podizala je glas, lice joj je bilo do njegovog, mogao je vidjeti kako joj se u očima pojavljuju suze bijesa – "Kad mi završi smjena, toliko sam umorna da ne mogu jesti, zaspim u cipelama. Ja sam samo jedna osoba. Ne dvije, ne tri – jedna." (28). Mnogi (bijeli) liječnici protestirali su protiv ovakvih nehumanih uvjeta. U višerasnoj bolnici Groote Schuur liječnici su u prazne sobe za bijelce premjestili crnce s prepunjenih odjela. Direktor bolnice zaprijetio je otkazima ako se ponovno ne uspostavi segregacija, liječnici su odgovorili neposlušnošću i prijetnjom otkazima. Za više detalja usp. (Masland 1988)

<sup>93</sup> Nastojanje države da "proizvede" poslušne pojedince koje će iskoristiti za vlastite svrhe.

mu uspijeva; no uvijek nakratko. U "mapiranoj" zemlji nema skrivenih kutaka gdje bi (volterovski) mogao obrađivati svoj vrt. I upravo zato potonji postaje neka vrsta simbola, *heterotopije*, zbiljskog prostora utopije.<sup>94</sup> Istovremeno i nemogućeg i mogućeg. Nemogućeg, jer nema života izvan povijesti; mogućeg, jer K ipak jedno vrijeme uspijeva živjeti u ahistorijskom vremenu farme. Farma je prostor slobode. No da bi funkcionirala, potrebna su *ograničenja*: skrivanje, sloboda samo pod određenim uvjetima. Kroz cijeli roman provlači se motiv *žice* i ograničavanja, ograđivanja, zatvaranja prostora.<sup>95</sup> Žica je granica između slobode i neslobode, razlika između logora i farme/vrta. Paralelno s ovom oprekom između slobode i zatočivanja, kojoj ćemo se još vratiti, žica/ograda uspostavlja još jedan princip: onaj privatnog vlasništva i kolonijalno-kapitalističke matrice. K pokušava umaknuti logici – izvora, kontinuiteta, nasljeđivanja, korisnosti – na kojoj počiva:

"Nisam došao zbog kuće. (...) Najveća pogreška, rekao si je, bila bi pokušati utemeljiti novu kuću, suparničku liniju, na njegovu malu komadu zemlje pored pumpe. Čak bi mu i alati trebali biti od drveta i kože i crijeva, od materijala koje će insekti pojesti jednog dana kada mu više neće trebati...Kakva sreća da nemam djece, pomislio je: kakva sreća da nemam želju za očinstvom." (98, 104)

Međutim kao što nema života izvan povijesti, tako nema ni života izvan logike kapitala i vlasništva. Ili ako takva mogućnost i postoji – kao što pokazuje K svojim vrtom i svojom nastambom – ona je tek privremena, izgređ u dominantnoj ekonomiji koji je njome određen, već upisan kao mogućnost koja nema nikakav utjecaj na njezino funkcioniranje: pukotina/rupa u sistemu/ogradi samo je

---

<sup>94</sup> Za razliku od utopija, "heterotopije su zbiljski prostori – prostori koji postoje i koji su oblikovani u samim začecima društva – nešto poput protu-mjesta (counter-sites), neka vrsta uspješno ostvarene utopije u kojoj su zbiljska mjesta, sva druga zbiljska mjesta unutar jedne kulture, simultano predstavljena, osporena i izvrnuta. Prostori ove vrste nalaze se izvan svih prostora, iako im je moguće odrediti lokaciju u zbilji. Budući da se ovi prostori potpuno razlikuju od svih mjesta koja odražavaju i o kojima govore, nazvat ću ih, za razliku od utopija, heterotopije." Kao primjer jedne takve heterotopije Foucault navodi upravo vrt! Usp. (Foucault 1984) Bez paginacije. Dostupno na <http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>

<sup>95</sup> Na motiv zatvaranja i ograđivanja ukazao sam i u *Barbarima*.



privremena smetnja koja će, netom se pojavi, biti pokrpana.<sup>96</sup> Pritom će, naravno, taj posao najbolje napraviti upravo oni koji ga najviše dovode u pitanje. Kad ga u Jakkalsdrifu odvedu na posao, K završi na popravljanju ograde.

"Posao je išao sporo jer nisu koristili novu žicu, nego komade stare koja se, kad bi je spojili, svijala u nepredviđenim smjerovima. K je volio sporost i ponavljanje tog posla (...) Jednom ga je farmer pozvao sa strane, dao mu cigaretu i pohvalio ga. 'Ti imaš osjećaj za žicu,' rekao je. 'Trebao bi se baviti ograđivanjem (fencing). U ovoj će zemlji uvijek trebati dobrih majstora za ograde (fencers), to je sigurno.' (95)

---

<sup>96</sup> Pa čak je i sam "izgred" osuđen na ponavljanje logike koju dekonstruirao. Kad mu divlje životinje – zečevi i antilope – pojedju tek izniknulo lišće i stabljike tikava i omiljenih mu dinja, K je izvan sebe jer se boji da bi mu plodovi mogli uvenuti. "Koliko bi bilo lakše, razmišljao je, da je oko spremnika s vodom ograda, čvrsta žičana ograda, zabijena 30cm u zemlju da spriječi kopače (burrower)." (117)

## Umjetnik bijega

"Znaš li što mi je palo na pamet kad sam vidio da si pobjegao ne prerezavši žicu? 'Mora da je skakač s motkom' – to mi je palo na pamet. Pa, možda nisi skakač s motkom, Michaels, ali ti si veliki umjetnik izmicanja (great escape artist), jedan od najvećih izmicatelja: skidam ti kapu!" (166)

Tako vojni doktor u svom zamišljenom obraćanju naziva Michaela: umjetnik bijega. No Michael ne umiče samo žici i ograđivanju, on umiče i doktorovu pokušaju da toj neuhvatljivosti pripiše značenje, čime bi ga ipak na kraju uhvatio. "Nisi li primijetio kako si mi, kad sam te god pokušao pričavlati (pin down), uvijek izmaknuo?" (166) Michael, kojega su izgladnjela i bolesna nakon boravka na farmi i života u jazbini dopremili u logor za preodgoj Kenilworth, polako postaje doktorova opsesija. Vojni doktor predstavnik je bijelog liberala koji sudjeluje u represiji države *vršeći svoju dužnost* i za kojeg Michael predstavlja, na određen način, buđenje savjesti. Michaelova nevjerojatna priča<sup>97</sup> uzrokuje promjenu u doktoru koje isprva ni on sam nije svjestan. Međutim kad K odbije ulogu jadnog idiota "koji ne zna upaliti šibicu" (135), koji nije svjestan ni rata ni stvarnosti oko sebe – doktorove riječi kojima pokušava uvjeriti zapovjednika logora, majora van Rensburga, da su službeni dokumenti o Michaelu pogrešni – kad odbije doktorovo sažaljenje i ulogu žrtve koju mu ovaj pripisuje, stvar se mijenja. Pritom je važno da doktorova zabrinutost i sažaljenje nisu lažni, da je pažnja koju posvećuje Michaelu iskrena. No njih je istovremeno nemoguće promatrati izvan šireg konteksta njegove vlastite upletenosti u represivni sistem, vlastite odgovornosti i pokušaja da se izide iz tog škripca. Iz te perspektive, dakle iz pozicije moći koju doktor zauzima u odnosu na K-a, briga za njega postaje problematična. Vidjeli smo, u Magistratovu slučaju, da je uvjet za razumijevanje i poštovanje Drugoga napuštanje vlastite privilegirane pozicije, koje je uvijek praćeno iskustvom

---

<sup>97</sup> Koju ustvari nitko ne zna. U službenim dokumentima stoji da je Michael piroman i suradnik – opskrbljivač – gerile. Čak mu je i ime pogrešno napisano – K dolazi bez ikakvih dokumenata – pa ga doktor cijelo vrijeme naziva Michaels, iako mu K govori da se zove Michael.

tjelesne boli.<sup>98</sup> Ovdje takve situacije nema – prije svega jer vojni doktor u strukturi romana nema važnost glavnog lika – ali postoji određena strukturna sličnost. Drugi dio romana, u kojem ulogu pripovjedača nakratko preuzima vojni doktor, Coetzee strukturira kao i prethodni roman – susret s drugošću u liku djevojke-Barbarke – ali bez tjelesnog iskustva boli i njome prouzrokovane promjene. I ovdje se doktorova uloga problematizira iz perspektive sukrovnje bijelog liberala za sudjelovanje u represiji države,<sup>99</sup> no to je ipak tek sporedna nit. Glavna se bitka ovdje bje oko značenja Michaelove priče, a onda i romana.<sup>100</sup> U trenutku kad K odbije doktora – odnosno u trenutku kad ga pita: "'Mislite li da ću umrijeti ako me ostavite na miru', rekao je. 'Zašto me želite udebljati? Zašto toliko strke oko mene, zašto sam ja toliko važan?'" (135) – ta se borba intenzivira. Iako je to pokušavao opravdati profesionalnim razlozima, doktor uviđa da Michael za njega ima posebnu važnost. Njegov vrt, njegovo sjemenje tikava – koje K ima sa sobom – život na farmi i u jazbini, pokušaj da živi izvan rata i povijesti za doktora su simbol mogućnosti otpora. K-ova priča započinje u doktoru proces propitivanja vlastite uloge u svemu: što ja radim ovdje? Ako je mogao Michael, zašto ne bih mogao i

---

<sup>98</sup> To je, uostalom, i jedno od mogućih tumačenja Levinasove etike i susreta s Drugim kao *opasnog* i *neizvjesnog* događaja. U njemu se od subjekta uvijek očekuje izlaženje iz sebe, napuštanje zaklona poznatog uime prihvatanja potpuno nepoznatog Drugog. A ovaj, tvrdi Levinas, ima pravo na sve: on zahtijeva bespogovorno podčinjavanje i odgovornost, talaštvo, pa čak postoji i mogućnost nasilja s njegove strane.

<sup>99</sup> I vojni doktor i major van Rensburg pokušavaju učiniti najbolje što je u danoj situaciji moguće. Kad mu nenajavljeno stigne vlak s 400 zarobljenika, Rensburg ih prvo želi odbiti jer nema uvjete da ih primi. Međutim zna da će ako to učini ljudi još danima biti smješteni u prljavim vagonima i da će mnogi umrijeti. Prije nego što je on preuzeo zapovijedanje logorom ljudi su u njemu umirali. Naravno, to ne mijenja činjenicu da su obojica, kao i Magistrat, dio vlasti i da će, kad do toga dođe, za to trebati odgovarati. "'Ako ja to ne učinim, netko će drugi', kaže Noel, 'i taj netko bit će gori od mene.' 'Barem su zatvorenici prestali umirati nesretnim slučajevima otkad sam ja preuzeo logor', kaže Noel. 'Rat ne može trajati zauvijek', kaže Noel, 'jednoga dana morat će završiti, kao i sve stvari.' Kaže major van Rensburg. 'Svejedno', kažem kad je na meni red, 'kad prestane pucnjava i straža pobjegne, a neprijatelj uđe kroz vrata bez otpora, očekivat će da pronađe zapovjednika logora za svojim stolom s revolverom u ruci i metkom u glavi. To je gesta koju će očekivati, unatoč svemu.'" (143-4)

<sup>100</sup> "Život i doba Michaela K prikazuje nam i priču o K-u i borbu oko kontrole nad značenjem te priče." (Attwel 1993, 94)

ja? i sl. Međutim to ne mijenja činjenicu da je on i dalje dio mehanizma vlasti, da govori iz povlaštene pozicije i *uime* Michaela. Zato su njegova briga i pažnja uvijek (i) ideološki dvosmisleni, čega je i sam svjestan.<sup>101</sup> Kad K pobjegne, doktorovo pripovijedanje u jednom trenutku počinje problematizirati K-ov boravak u logoru i njegovo značenje. Potonje se metanarativnom gestom povezuje s Derridaovom tvrdnjom o neuhvatljivosti značenja.<sup>102</sup> Coetzee ovdje uprizoruje ono što se kroz cijeli roman tematizira: K-ovu neuhvatljivost. Ali sada je ulog samo značenje teksta, odnos između teksta što izmiče doktorovoj (čitateljevoj) namjeri da ga uhvati i zaustavi njegovo klizanje. Tako doktor *zamišlja* situaciju u kojoj slijedi Michaela u noći dok ovaj bježi iz logora. U tom zamišljenom zajedničkom bijegu doktor govori Michaelu što mu je njegov boravak u logoru značio i zašto ga prati. U jednom trenutku Michael počinje bježati, a doktor trči za njim i pokušava mu sve "objasniti". No pokušaj ovladavanja opet je uzaludan, doktor ostaje bez toliko željene potvrde "(...) '[J]esam li u pravu?', vikao bih. 'Jesam li te razumio? Ako sam u pravu, digni desnu ruku; ako sam u krivu, podigni lijevu!'" (167)

Nema konačnog autoriteta koji bi zaustavio igru značenja, koji bi pričavla Michaela jer, kako je već rečeno, Coetzee upravo tom aspektu svojeg pripovijedanja posvećuje najviše pozornosti. Otvorene su sve mogućnosti: K može biti sve što doktor kaže da jest – alegorija, simbol otpora – ali i ništa od toga jer nema instance koja će potvrditi ispravnost takvih tumačenja. Ona nisu pogrešna. Tekst i sam nudi, čak i poziva na takvo čitanje, ali ono uvijek mora računati da je već uvučeno u igru,

---

<sup>101</sup> U svom imaginarnom obraćanju K-u doktor u vezi K –ova odbijanja hrane govori: "I tako smo te podigli, otkrili da ne težiš više od vreće perja, posjeli te pred hranu i rekli: Jedi, povrati snagu tako da je ponovo možeš potrošiti slušajući naše zapovijedi." (163)

<sup>102</sup> "Tvoj je boravak u logoru bio samo alegorija, ako poznaješ tu riječ. Alegorija – govoreći na najvišoj razini – koliko skandalozno, kako nečuveno može značenje zauzeti mjesto (take up residence) u sistemu a da ne postane njegov element (term in it)." (166) Vezano uz alegoriju, postoji sličnost između Coetzeeva razumijevanja pripovijedanja i de Manova alegorije. Ovaj potonji, Bitijevim riječima, "tumači alegoriju kao nepremostiv vremenski raskorak između značenja i referencije, koji jezik skriva snagom svojeg 'figuralnog zavođenja'. Uvlačeći naslovljenika u svoju retoričku mrežu, jezik ga navodi da zaboravi puku kontingentnost referencije i usvoji je u liku značenjske izvjesnosti (tj. zamijeni označeno za referent)." (Biti 2000, 6) Coetzee u svojim romanima, u nekom trenutku, kida tu mrežu i ukazuje na kontingentnost.

da nema suverene pozicije s koje će započeti, da je ono što smatra čvrstim tлом već obuhvaćeno tekstom. Recimo, K-ova neuhvatljivost i njegovo vrtlarjenje, sjemenke tikava koje nosi sa sobom i doktorovo shvaćanje značenja uspostavljaju intertekstualne veze s dekonstrukcijsko-poststrukturalističkim razumijevanjem potonjeg kao otvorena procesa u kojem su svi sudionici (autor, čitatelj, tekst) lišeni autoriteta konačne instance u tvorbi značenja;<sup>103</sup> oni također dozivaju i Derridaov pojam *diseminacije* "kojim se upozorava na nemogućnost utvrđivanja značenjske jezgre (ili pravog, osnovnog značenja) bilo kojeg jezičnog entiteta zbog njegove osobine da se dokraja ne pokorava ni jednome uporabnom kontekstu kao svome prirodnom ili matičnom, 'zavičajnom' okružuju." (Biti 2000, 76) Drugim riječima, tekst bi svojom performativnom dimenzijom upravo osporio i potkopao, upozorio na značenjski višak prilično uvjerljivo izvedena značenja.

Zanimljivo je da doktor "čita" Michaela i njegovu priču kroz prizmu etičke mogućnosti nekoga tko je uspio živjeti "netaknut doktrinom, netaknut poviješću" (151) i čiji primjer želi slijediti – ili barem o tome sanja. Gordimer s druge strane čita tu priču kroz prizmu (neuspjeha) političke poruke. Doktor bi želio pobjeći od povijesti – za koju je, kao bijelac, suodgovoran – zajedno s K-om; Gordimer taj bijeg kritizira. Za doktora K-ova je priča simbol mogućnosti, za Gordimer (promašena) alegorija vrtlarjenja. Međutim kao što doktor zanemaruje cijenu koju je K morao platiti za (privremen) život izvan povijesti – ulog je tijelo – tako i Gordimer pripovijedanje promatra kao neproblematizirani način zastupanja (političkog), zanemarujući pritom činjenicu da roman/književnost nije "prozirna poruka u kojoj se može uzeti zdravo za gotovo da je razlika između poruke i sredstava komunikacije jasno ustanovljena."<sup>104</sup> (De Man 1986) Coetzee odbija takvo zastupanje, no istovremeno uranja K-a toliko duboko u južnoafrički kontekst da mu je nemoguće osporiti političku aktualnost. Njegov roman umjetnički snažno i uvjerljivo prikazuje stanje u zemlji i odnose (moći) koji u njoj vladaju, a da pritom ne podčinjava njegovu estetičku autonomiju političkoj pragmatiki. Michael jest simbol, ali ne simbol (političkog) otpora borbe protiv aparthejda. S te je strane njegova priča neupotrebljiva. On

---

<sup>103</sup> Usp. (Biti 2000, 571-72)

<sup>104</sup> Citirano prema (Biti 2000, 436).

je prije, kao što napominje Attwell, "ideja gurnuta u optjecaj u diskurzivno okruženje koje je nespremno da ju prihvati." (Attwel 1993, 100) K-ova osobna perspektiva rezultat je dvostruke diskriminacije: rasne i klasne koju provodi država, a onda i socijalne (usnica, um) koju provodi društvo. Time političko nije negirano, naprotiv, naglašena je njegova sveprisutnost koja zaposjeda svaki segment života. Ono negira temeljna ljudska prava, a tu je negaciju aparthejd normalizirao, izvanredno stanje pretvorio u normalno. Michael pokušava naći mjesto gdje ono ne dopire, ostati "izvan svih logora u isto vrijeme". (182) Skroman i istovremeno (gotovo) neostvariv cilj koji nadilazi bilo kakve programe. Coetzeeea potonji ne zanimaju, zato i K – kao i svi Coetzeeevi likovi drugosti – nije spretan s riječima, njegova je komunikacija s drugima svedena na minimum. Po/etička strategija šutnje kao otpora spoznajnom zaposjedanju i zastupanju najavljena na prvoj stranici romana zečjom usnom i socijalnom marginalizacijom.

## Porozni temelji identiteta – manjak kao princip

Postoji u romanu analogija između tijela i K-ova nesnalaženja s riječima, analogija između tijela i jezika, tijela i *priče*. Oboje su obilježeni *manjkom*: tijelo manjkom tkiva za formiranje usnice čega je posljedica K-ova teškoća u komunikaciji, a priča *jazom* koji joj leži u temelju:

"Uvijek kad si je pokušao objasniti samoga sebe, nastajao bi jaz (gap), rupa, tama pred kojom bi njegov razum ustuknuo, u koju je bilo uzaludno lijevati riječi. Riječi su bile pojedene, jaz je ostajao. Njegova je priča bila uvijek ona s rupom u sebi: pogrešna priča, uvijek pogrešna." (110)

Taj manjak čvrstih temelja, temeljne priče vlastita identiteta dodatno je naglašen na kraju romana. Ako je i postojala neka njegova čvrsta jezgra, ona se sada definitivno promijenila i *razrahlila*.

"Imao je osjećaj da se nešto u njemu oslobodilo, ili se oslobađa. Što se oslobađalo, još nije znao; ali osjećao je i da je ono o čemu je prije mislio kao nečemu čvrstom i užetu nalik u sebi, sada postajalo mekano i vlaknasto, a činilo se da su oba osjećaja povezana." (177)

Mekano i vlaknasto, kao zemlja koju vrtlar obrađuje. Ili koju *bi želio* obrađivati. Vrtlar koji mašta o zemlji zatvoren u sobici, na betonu, u Cape Townu iz koje je s majkom krenuo na putovanje koje će ga promijeniti. Nakon bijega iz Kenilwortha K je proveo noć sa svodnikom i njegovim dvjema "sestrama" od kojih mu je jedna, na svodnikov zahtjev, pružila oralno zadovoljstvo. Iako K ništa ne traži, svodnik mu ustrajno nudi "pomoć": seks, hranu, alkohol, zabavu. Kasnije, kad ostane sam u majčinoj sobici – koja sad služi kao skladište i kao nečije boravište (na podu je karton i deka u koju se K umotao) – K razmišlja o onom što je proživio.

"Postao sam objekt samilosti (charity), mislio je. Gdje god dođem nailazim na ljude koji bi na meni htjeli vježbati svoje oblike samilosti (forms of charity). (...) Žele da im otvorim srce i ispričam o životu u kavezima. Žele čuti o svim kavezima u kojima sam živio, kao da sam papiga ili bijeli miš ili majmun. I da sam u Huis Norenius umjesto guljenja krumpira i zbrajanja bio naučio pričati priče, da su me bili tjerali da svaki dan vježbam priču o svom životu, stojeći iznad mene sa štapom sve dok je ne bih mogao izvesti bez zapletanja, možda bih znao kako da im udovoljim. Ispričao bih im priču o životu provedenom u zatvorima gdje sam dan za danom, godinu za godinom stajao čelom oslonjen o žicu gledajući u daljinu, sanjajući o iskustvima koja neću proživjeti, i gdje su me stražari nazivali pogrdnim imenima i udarali

me u stražnjicu i slali me da ribam podove. Kad bi moja priča bila gotova, ljudi bi odmahivali glavama i žalili me i bili ljuti, nudili bi mi hranu i piće; žene bi me odvodile u svoje krevete i njegovale me u tami. Međutim prava je istina da sam ja oduvijek bio vrtlar, prvo za grad, kasnije za sebe, a vrtlari svoje vrijeme provode s nosevima blizu tla." (181)

To je istovremeno odgovor i doktoru i implicitnom čitatelju: drugost Drugoga uvijek nam ostaje nedostupna, nema načina na saznamo njegovu pripovijest. To je i (metafikcijski) nastavak problematizacije drugoga dijela i doktorove težnje da od K-a napravi simbol (otpora) i riješi vlastite moralne dvojbe (sukrivnje). Kao što Magistratovi ustrajni pokušaji da shvati što se događalo iza zatvorenih vrata ostaju neuspješni – čak i kad mu djevojka ispriča neke detalje – tako je i doktorov/čitateljev pokušaj konstruiranja K-ove priče/identiteta uvijek u konačnici osuđen na neuspjeh. Drugim riječima, takva je konstrukcija uvijek nasilna jer Drugoga prilagođava vlastitim konceptima asimilirajući njegovu drugost. Na određen način svakom je odnosu s Drugim imanentno to nasilje. No isto tako veliki se dio tog nasilja može spriječiti ako se osvijesti taj načelni jaz koji nas razdvaja od Drugoga. To je jaz koji Coetzee uprizoruje prepuštajući pripovijedanje doktoru. No to ne znači, treba ponoviti, da se on time rješava odgovornosti. Svako pripovijedanje znači preuzimanje odgovornosti, znači zastupanje – pa makar se ono odnosilo i na uprizorenje njegova odbijanja. Svako pisanje pretpostavlja pripadanje određenoj konvenciji, tradiciji, žanru. Kad Coetzee problematizira razumijevanje prikazivanja kao čin vjernog prenošenja stvarnosti, kad ogoljuje mehanizme pripovijedanja koji su u temelju takvog shvaćanja, kad odbija govorenje za, kad uprizoruje šutnju kao otpor – on se smješta u određenu tradiciju i tako preuzima odgovornost, otvara se kritici. I to upravo onoj, recimo, da odbija preuzeti odgovornost. To je onaj diseminatorni učinak pisanja o kojem govori Derrida, višak i manjak značenja, ovisno o kontekstu u kojem se *čita*, a potonji je pak već određen svim prethodnim čitanjima itd.

Prava istina o meni je da sam vrtlar, kaže Michael. No odmah potom nastavlja misao: "S druge strane nije li neobično da vrtlar spava zatvoren u sobici okružen zvukovima udaranja valova mora?" (182) Prava istina odmah "omekšana" mogućnošću da *možda* i nije prava. Ona nije zanijekana ili opovrgnuta, njezina je neoborivost samo proširena tom mogućnošću. Kad mu Robert u logoru govori o političkim odnosima, K ne osporava ali i ne potvrđuje njihovu istinu, njegov je odgovor dvostruko *ne znam*. Robertova je analiza političkih odnosa točna, ali ona za K-a nema jednaku vrijednost kao za



njega. Robert je *već* dio pripovijesti o otporu, ta pripovijest je njegova. Kad Michaela dovedu u logor Jakkalsdrif, navečer svi sjede okupljeni oko vatre i očekuju njegovu priču. Ali ona je nezanimljiva, nepotpuna, isprekidana šutnjom i K ne uspijeva zadobiti pozornost ljudi.

"Nastala je tišina. Sada moram govoriti o pepelu, pomislio je K, tako da bude dovršeno, kao da sam rekao cijelu priču. Ali osjetio je da ne može, ili da još ne može." (79)<sup>105</sup>

K-ova priča nema (političku) snagu utemeljenja (zajednice), ona je (još uvijek) samo njegova, individualna. Na kraju romana situacija se mijenja. K je sada u stanju artikulirati vlastitu priču, ali već i sama situacija u kojoj se odvija potkopava njezin politički potencijal.<sup>106</sup> K leži na kartonu u sobici, umotao se u deku *neznanca* – koji je očito koristio prostor – o kojemu razmišlja kao o mogućem suputniku, partneru s kojim će krenuti na novo putovanje u unutrašnjost. O nekome "tko je umoran od života kraj mora" i tko bi htio "uzeti odmor u unutrašnjosti kad bi mogao pronaći nekoga tko poznaje putove." To imaginarno putovanje dvojice neznanaca, *povratak* na uništenu farmu – vojnici su minirali i objekte i spremnik s vodom – funkcionira kao *uvjet mogućnosti* ostvarenja zajednice koji je istovremeno i njezina nemogućnost. Kao i neznanc (koji se možda nikada ne pojavi), ta zajednica je tek mogućnost, nagovještaj. To je (političko) putovanje s Drugim kojemu je u temelju etička odgovornost i neizvjesnost konačnog ishoda.<sup>107</sup> Tim utopijskim potencijalom nemoguće (imaginarne) zajednice koja tek-treba-nastupiti i koja nastaje na ruševinama starog roman završava. Kad ga u imaginarnom razgovoru neznanc upita kako će riješiti problem vode na farmi, K zamišlja kako bi u tom trenutku "izvadio iz džepa žličicu, žličicu i dugo klupko špaga. Očistio bi

---

<sup>105</sup> Usp. također i str. 176.

<sup>106</sup> Ili barem onaj koji podrazumijeva zajedničku priču kao temelj zajednice. "Poznajemo prizor: ljudi su na okupu i netko im kazuje priču...Nije sigurno tvore li ti okupljeni ljudi skupštinu, jesu li horda ili pleme. Ali zovemo ih 'braćom' jer su na okupu, jer slušaju istu priču. (...) Nisu bili okupljeni prije priče, kazivanje je ono koje ih okuplja." (Nancy 1986, 109) Citirano prema (Biti 2005, 11)

<sup>107</sup> Levinas taj odnos uprizoruje abrahamovskim putovanjem u nepoznato – za razliku od odisejevske sigurnosti povratka. Coetzee spaja oba ta momenta.

srušeni otpad iz otvora okna, savio bi dršku žličice i privezao špagu za nj, spustio bi je niz otvor duboko u zemlju, i kad bi je izvukao, u njoj bi bilo vode; tako se, rekao bi, može živjeti." (183-4)

## ŽELJEZNO DOBA (1990)

Roman *Željezno doba* pisan je, kako saznajemo na kraju knjige, između 1986-1989, dakle u vrijeme još jednog izvanrednog stanja u zemlji. Glavni je lik Mrs Curren, umirovljena profesorica klasične književnosti, a cijeli roman zamišljen je kao pismo upućeno *odsutnoj* kćeri koja je emigrirala u Ameriku. Roman započinje s dva važna događaja: Mrs Curren dijagnosticiran je neizlječiv rak, a tog istog dana u slijepoj uličici pokraj svoje kuće nailazi na Vercueila, beskućnika i alkoholičara s psom. Vercueil od tog trenutka, postepeno, postaje najbliža osoba Mrs Curren. Netko tko će joj na kraju odlaziti u kupovinu, kuhati, brinuti se o njoj i, konačno, pomoći da umre. Tijekom romana Mrs Curren varira ideju o Vercueilu kao anđelu, prvo smrti, a onda kao anđelu čuvaru koji je jedini uz nju u trenutku smrti.

Paralelno s bolešću koja doslovno izjeda tijelo<sup>108</sup> Mrs Curren u romanu se tematizira i bolest aparthejda. No iako bolestan, on je još uvijek daleko od toga da umre. Štoviše, on će nasiljem i ubijanjem još jednom potvrditi svoju političku moć, baš kao i Carstvo. Kao i u *Barbarima*, i u ovome se romanu problematizira odgovornost pojedinca za nepravdu političkog sistema i zločine počinjene u njegovo ime. No dok je Magistrat i sam dio politike Carstva i uživa u svojim privilegijama, Mrs Curren je baštinica političkih privilegija koje nije birala. Ona je u poziciji bijelog liberala svjesnog

---

<sup>108</sup> *Željezno doba* najavljuje temu starosti, bolesti i gubitka koja će odsad imati sve izraženiju ulogu. Proces je započeo već s *Barbarima* i Magistratom. Na početku romana Magistrat je zdrav i sretan sredovječni muškarac koji mirno čeka mirovinu. Na kraju romana njegovo je tijelo slomljeno i prerano ostarjelo, što je sad u suprotnosti s njegovom (još uvijek zdravom) seksualnom željom koja se nije promijenila. Odatle i pokušaji da je obuzda – odlazak travaru – i prilagodi novim uvjetima. U *Majstoru iz Petrograda* sinova smrt označava dugotrajan i težak proces suočavanja s gubitkom. Lurieev je slučaj sličan Magistratovu jer je pretrpljenim nasiljem proces starenja također ubrzan. U *Sramoti* se ono i izravno tematizira jer Lurie primjećuje da je ostario i da više ne može zavoditi kao nekad. Elizabeth Costello ima 66, a Senjor C iz *Dnevnika loše godine* također je ostarjeli pisac. Možda najizravniji oblik tema dobiva u *Sporom čovjeku* gdje 60-godišnji Paul Rayment izgubi nogu u prometnoj nesreći, čime započinje teško suočavanje s novonastalom situacijom ovisnosti o drugima.

nepravde na kojima te privilegije počivaju, ali nemoćnog da bilo što promijeni. Što je, naravno, u očima obespravljenih, a i vlastitim, ne oslobađa krivnje.<sup>109</sup> U Magistratovu obranu treba reći da je situacija u kojoj se našao nova – Carstvo prvi put pokreće rat ovakvih razmjera protiv barbara – i da se, iako mu to nije išlo u korist, pobunio. Prije toga nije bilo teško pomiriti se sa zatečenom situacijom: Carstvo i barbari funkcioniraju odvojeno. Utemeljiteljsko nasilje Carstva odmah je isključilo barbare, pa oni kao politički subjekti unutar Carstva i *ne postoje*. U *Željeznom dobu* takva situacija nije više moguća: "barbari" su dio Carstva, oni jesu (nepriznati) politički subjekti. I to sve snažniji.

Ono što je zajedničko obojima romanima jest krizna situacija prouzročena novim događajem koja ima presudno značenje za život likova.<sup>110</sup> Krizna situacija znači i *besprimjernu* novost na koju likovi ne znaju odgovoriti. U njihovu iskustvu ne postoji ništa što bi mogli usporediti sa situacijom u kojoj se nalaze, pa imaju osjećaj da im se život raspada. U tom procesu oni se mijenjaju, ali sve do trenutka – a njega je u romanu obično moguće točno odrediti – u kojem prihvaćaju ono što im je prije bilo

---

<sup>109</sup> Mrs Curren predstavnik je liberalizma koji je u Južnoj Africi zastupao Alan Paton, autor bestselera *Plači, voljena zemljo* i osnivač *Liberalne stranke* koja je nakon 13 godina djelovanja zabranjena 1966. Kako detektira Coetzee u svom eseju, "[l]iberalizam za njega nije bio samo politička filozofija nego vjerovanje koje uključuje 'velikodušnost duha, toleranciju spram drugih, pokušaj da se razumije drugost, predanost vladavini zakona i ljubav za slobodu.'" Takav ideal, u kontekstu državnog rasizma i nacionalizma, označavao je neku vrst "politike nevinosti." I Paton je "dijelio zajedničku i možda blaženu nesposobnost liberala da suosjećaju ili čak da shvate koliko duboko podjele mogu ići." Patonova sklonost *nenasilju* također ih međusobno povezuje. "Njegova politika u kojoj kršćanski inspirirana predanost nenasilju supostoji, ne bez poteškoća, zajedno s nepomirljivim gnušanjem prema aparthejdu i ratobornom komunizmu, nikad se zapravo nije promijenila." Zanimljivo je primijetiti da je, kako Coetzee piše, Paton bio šokiran "razmjerima nasilja koje je izbio u crnačkim predgrađima 1985-6", a to je upravo vrijeme kada nastaje *Željezno doba*. (Coetzee 2002, 320, 22)

<sup>110</sup> I drugi Coetzeevi romani strukturirani su oko takve situacije: sinova smrt u *Majstoru iz Petrograda*, napad i silovanje u *Sramoti*, gubitak noge u *Sporom čovjeku*. Ovakav po/etički izbor usko je povezan s njegovim ustrajnim propitivanjem odnosa etike i politike, njihova rascjepa i pokušaja pomirenja te posljedica koje iz toga proizlaze. Ovakve krizne situacije u prvi plan stavljaju njima izazvanu *poremetnju* koja iznenada stvara rascjep između poznatog i nepoznatog, unutrašnjeg i vanjskog, ja i drugog.

neprihvatljivo, drugost koju nisu razumjeli ili voljeli – ostaju i dalje pričavljani za staro. Prihvaćanje o kojem je riječ uvijek je praćeno iskustvom tjelesne boli. Ono je uvjet mogućnosti promjene. Stoga Coetzee romane s ovakvom strukturom koncipira tako da glavnome liku dodijeli povlaštenu (društvenu, političku) poziciju koju, da bi postao etički subjekt, mora napustiti i *zamijeniti* onom marginalca i autsajdera koja uključuje iskustvo boli. Kad se to dogodi, oni "progledaju". Obično ta osobna promjena nema šire značenje u cjelini romana, odnosno ne utječe na već uspostavljene odnose snaga. Zapravo, kraj romana redovito potkopava mogućnost takvog čitanja.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Primjerice Magistratovim otporom i promjenom na kraju romana ne mijenja se staus Carstva. Smrt Mrs Curren nema nikakvo značenje za odnose snaga u aparthejdu.

## Glas i pitanje autoriteta – etičko-politička napetost

Kad je riječ o romanu *Željezno doba*, promjena Mrs Curren ima tri izvora: bolest, susret s Vercueilom i suočavanje sa zbiljom. Ovo potonje je proces koji uključuje dvije smrti: onu sina svoje sluškinje, 15-godišnjeg Bhekija, i prijatelja mu Johna. Suočavanje sa zbiljom ne znači da Mrs Curren nije svjesna onoga što se događa oko nje: njezina je kći zbog aparthejda emigrirala u Ameriku. Ono – kao i u Magistratovu, a kasnije i u Lurieevu slučaju – podrazumijeva *osobnu* upletenost koja iz temelja mijenja početno *znanje o*. Vrlo se brzo ispostavlja da Mrs Curren ustvari ne zna što nepravda *konkretno* znači i kakve posljedice ima, iako iskreno osuđuje aparthejd. Odatle i jaz koji je razdvaja od njezine crne sluškinje Florence tek sada postaje očit. Ona ne zna ništa o svijetu u kojem prva živi,<sup>112</sup> nije čak sigurna ni da joj je Florence pravo ime premda već deset godina radi za nju:

---

<sup>112</sup> O dubini jaza svjedoči i sjećanje Mrs Curren na događaj kada je na trenutak, neočekivano i neplanirano, imala priliku upoznati se sa svijetom u kojem živi Florence. "Prošle godine, dok je najmlađa curica bila još beba, odvezla sam Florence u Brackenfell k mužu na posao. Bez sumnje, očekivala je da ću je ostaviti i odvesti se natrag. No iz znatiželje, htijući vidjeti muža, vidjeti ih zajedno, ušla sam s njom. Bilo je kasno subotnje poslijepodne. S parkirališta smo prašnjavom stazom prošli pokraj dvije dugačke niske hale, da bi došli do treće gdje je čovjek u plavom kombinezonu stajao u prostoru ograđenom žičanom ogradom, okružen pilićima koji su mu se vrzmali oko nogu. Djevojčica [starija], Hope, istrгла se, pojurila i uhvatila za ogradu. Između muža i Florence nešto se zbilo: pogled, pitanje, prepoznavanje. Ali nije bilo vremena za pozdravljanje. On, William, Florencein muž, imao je posao koji se nije mogao prekinuti. Njegov posao bio je zgrabiti pilića, okrenuti ga glavom nadolje, stisnuti nemirno tijelo koljenima, omotati mu komad žice oko nogu i dodati ga drugom, mlađem muškarcu koji će ga, dok kriješti i lepeta krilima, objesiti na kuku klepetava prijenosnika iznad glave da ga preveze dalje u unutrašnjost hale, gdje mu treći muškarac, u gumenom kombinezonu zaprljanom krvlju, hvata glavu, napinje vrat i reže je tako malim nožem da se čini dijelom ruke, bacajući je u istom pokretu u posudu punu drugih mrtvih glava." (Coetzee 1998, 41-2) Dok zamišlja kako su, nakon što je ona otišla, Florence i muž proveli dan, Mrs Curren zaključuje: "Ali moj um nije htio napustiti farmu, tvornicu, *pothvat* (enterprise) na kojem radi muž žene koja živi sa mnom, gdje dan za danom prolazi kokošinjcem, lijevo i desno, napred i nazad, uokolo, u vonju krvi i perja, u buci strahovitog kokodakanja, hvatanja, skupljanja, držanja, vezanja, vješanja. Mislila sam na sve one muškarce širom Južne Afrike što, dok ja sjedim gledajući kroz prozor, ubijaju piliće, prevoze zemlju, tačke za tačkama; na sve žene što sortiraju

"Nazvao ju je *moja sestra*, ne *Florence*. Možda sam je jedino ja na cijelome svijetu zvala Florence. Zvala je izmišljenim imenom (alias). Sada sam se nalazila na mjestu gdje su ljudi davali svoja prava imena." (Coetzee 1998, 101)

Ovo otkriće događa se u Guguletuu, crnačkom predgrađu, u središtu kaosa za koji je odgovorna policija.<sup>113</sup> Mrs Curren prvi je puta suočena sa stvarnošću: Florencein sin, Bheki, jedan je od petorice ubijenih mladića. "Pomislila sam: Ovo je najgora stvar kojoj sam svjedočila u životu. I još: Sada su mi oči otvorene i više ih nikada ne mogu zatvoriti." (103) Taj isti Bheki na početku roman *poučava* Mrs Curren, pokušava joj objasniti što se *uistinu* događa, ali ona, iako je i tada svjedočila brutalnom nasilju policije, odbija vjerovati, otvoriti oči. Bheki i prijatelj mu John voze se na biciklu ispred kuće koju nadzire policijski kombi. Škole su zatvorene, pa je Florence, želeći ga skloniti od prosvjeda i sukoba, povela Bhekija sa sobom, a ovome se pridružio prijatelj. U jednome trenutku kombi se približi dječacima, prepriječi im put i netko iznutra udari ih vratima. Sve je puno krvi, Bhekijev prijatelj teže je ozlijeđen, Bheki je prošao s posjekotinama. Florence je odvela Bhekija u kuću dok je Mrs Curren čekajući hitnu pokušavala zaustaviti krvarenje iz posjekotine na dječakovu čelu. U kući, Mrs Curren govori:

"Da, udarili su vas. Vidjela sam. Sretan si što si živ, obojica. Podnijet ću žalbu.' Bheki i majka izmijenili su poglede. 'Ne želimo imati posla s policijom', ponovila je Florence. 'Ne možeš ništa protiv policije.' Ponovno pogled, kao da provjerava slaže li se sin. 'Ako se ne budete žalili, oni će se nastaviti ponašati kako žele. Čak i ako ne bude nikakve koristi, morate im se suprotstaviti. Ne govorim samo o policiji. Govorim o ljudima na vlasti. Oni moraju vidjeti da se ne bojite. Ovo je ozbiljna stvar. Mogli su vas ubiti, Bheki. Uostalom, što imaju protiv vas? Što ste ti i onaj tvoj prijatelj učinili?'" (66)

Mrs Curren ovdje zauzima istu poziciju kao i Magistrat na početku romana kad govori dječaku da izdrži bol. Kad nazove bolnicu i ne može saznati kamo je dječak odveden, Bheki joj govori:

---

naranče, zašivaju dugmad. Tko bi ih ikada mogao prebrojati, pune lopate, naranče, dugmad, piliće? Svemir rada, svemir brojanja: kao da cijeloga dana sjediš ispred sata, ubijaš sekunde kako se pojavljuju, odbrojavaš nečiji život." (44)

<sup>113</sup> O stvarnim događajima na koje se referira Coetzee usp. (Attridge 2012)

"Oni su u dosluhu s policijom", rekao je Bheki. 'Svi su isti, hitna, doktori, policija.' 'To je glupost', rekla sam. 'Nitko više ne vjeruje hitnoj. Uvijek razgovaraju s policijom preko radija.' 'Glupost.' Osmjehnuo mi se osmijehom ne bez šarma, uživajući u prilici da me može podučiti, govoriti mi o pravom životu." (67)

Bhekijevo podučavanje – zamjena uloga: učenik podučava profesoricu – najava je novih odnosa koji su se već iskristalizirali. Bheki i John, nova generacija, s bezrezervnom podrškom *svojih* starih, Florence i Thabanea, koji sve svoje nade polažu u njih. S druge strane stara i bolesna, *bijela*, Mrs Curren. Ona nije protivnica, ali snosi krivnju. I sama je toga svjesna.

"Prije mnogo vremena počinjen je zločin. Kada? Ne znam. Ali prije 1916, sigurno. Tako davno da sam u njemu rođena. On je dio mog nasljeđa. Dio mene, ja sam dio njega. Kao svaki zločin, on ima svoju cijenu. Tu će cijenu trebati, mislila sam, platiti sramotom: u sramotnom životu i sramotnoj smrti, neoplakanoj, u mračnom kutu. Prihvatila sam to. Nisam se pokušala razlikovati. Premda to nije bio zločin koji sam tražila da se poćini, on je poćinjen u moje ime. (...) Ali preraćunala sam se. (...) Ono na što nisam raćunala jest da se od ćovjeka moćže traćžiti viće od toga da bude dobar. Jer u ovoj zemlji ima mnogo dobrih ljudi." (164-5)

I Vercueil. On se ne uklapa nigdje. Iz perspektive obiju sukobljenih strana on je marginalac, strano tijelo, društveni izopććenik. U njegovu slućaju rasne<sup>114</sup> i klasne razlike ne vaćže. On je poremetnja koja zaslućžuje prezir obiju strana. Za Bhekija i Johna, simbole *ćeljeznog*<sup>115</sup> doba, on je nitko i nića. Kad ga djećaci pretuku, Florence ih pred uzrujanom Mrs Curren brani, za nju Vercueil je "smeće. Dobar

---

<sup>114</sup> U romanu nema referenci na Vercueilovu rasu.

<sup>115</sup> Prema Hesiodu, pet je mitoloćških doba: zlatno, srebrno, mjedeno, junaćko i ćelježno. Ovo potonje, u kojem i sam ćivi, najgore je od svih. "Kamo sreće da ja med petim ljudima viće/Nisam, da umro sam prije il na svijet doćao poslije./Jer je ćelježno sad pokoljenje. Nikad se danju/Ne oslobaćaju muke i jada, a tako ni noću,/Koji ih more, jer bozi zadavat će im tećeke brige./Njihovu zlu će se ipak i poneko dobro primijećšat./Zeus će zatrt i to pokoljenje smrtnih ljudi/Kad sljepooćice već po rođenju budu im sjede./Neće ni otac djeći ni djeća slićiti ocu/Nit će domaćinu gost nit drug se militi drugu/Niti će bratu brat biti mio kao što prije./Brzo će roditelje u starosti prestati ćtovat (...) /Neće ćovjek od rijeći ni pravedan neće ni ćestit/Biti na cijeni, već viće zloćcinca i nasilje tad će/Hvaliti ljudi. A pravda u ćakama bit će i stida/Nestat će. Zao će ćovjek pakostiti boljem od sebe/Govoreć laćne rijeći i joć će krivo se kleti/Zavist će zloguka sve jadovite pratiti ljude,/Zavist što ućiva u zlu, a ima ogavno lice."(Hesiod 2005, 23, 25)



ni za što." (47) Zatvoren krug nasilja s kojim se Mrs Curren ne može pomiriti. Ali prekasno je, mladi su takvi jer ih je sistem učinio takvima, niša ne može pokolebati Florenceinu vjeru u sina:

"Ali sjećaš li se što si mi rekla prošle godine, Florence, kad su se događale one neizrecive stvari u predgrađima? Rekla si mi, 'Vidjela sam zapaljenu ženu kako gori, a kad je vikala za pomoć, djeca su joj se smijala i zalila ju s još benzina.' Rekla si, 'Nisam mislila da ću doživjeti da vidim tako nešto.' 'Da, rekla sam to, i istina je. Ali tko ih je učinio tako okrutnima? Bijelci su ti koji su ih učinili tako okrutnima! Da!'" (49)

Kako se dakle boriti protiv sistema koji koristi sva sredstva da očuva stanje koje mu odgovara? Deklarativno protivljenje aparthejdu – u slučaju liberala, ali i svih ostalih – ne mijenja činjenicu da su crnci potpuno obespravljeni, da nemaju pravo na zemlju, obrazovanje, da žive u neljudskim uvjetima, da državni rasizam onemogućuje bilo kakve temelje za barem mogućnost promjene.<sup>116</sup> Mrs Curren ne želi se odreći *ideje* o čovjeku, o djeliću *humanosti* koji unatoč svim strahotama režima mora postojati da bi bilo kakvi odnosi u društvu uopće bili mogući. Što se događa kad "djeca uče jedni druge da se nikad ne smiju, da nikada ne plaču, da dižu šake u zrak kao čekiće?"<sup>117</sup> (50) Kakva je budućnost moguća s toliko mržnje i bez imalo ljubavi? Ali u željeznom dobu nema mjesta humanosti. To je ono razglobljeno vrijeme nepravde – "Je li ovo stvarno *vrijeme izvan vremena* (time out of time) (...)" (50, kurziv moj) – koje treba popraviti, uzglobiti. Njezin "vodič" kroz pakao Guguletua, njezin Vergilije, Florencein brat, Thabane, u jednom je trenutku, netom prije će vidjeti mrtva tijela, izaziva, daje joj mogućnost da govori, da stekne *glas*. No ovdje, ona ga ne posjeduje:

"Vidjeli ste dovoljno?'...'Da, vidjela sam dovoljno.'...'I želite ići kući?' 'Da, želim ići kući. Boli me, iscrpljena sam.' (...) 'Želite ići kući', rekao je. 'Ali što s ljudima koji žive ovdje? Kad oni žele ići kući, ovo je gdje moraju ići. Što mislite o tome?' (...) 'Nemam odgovor', rekla sam. To je strašno.' 'To nije samo strašno', rekao je, 'to je zločin. Kad vidiš da se pred tvojim očima čini zločin, što kažeš? Kažeš li, 'Vidio sam dovoljno, nisam došao razgledavati, želim kući?' Odmahnula sam glavom u neprilici. 'Ne, ne kažeš', rekao je. 'Točno. Što onda kažeš? Kakav je to zločin koji vidiš? Koje mu je ime?' (...) 'Čekajte. Dajte mi trenutak. Ne izbjegavam vaše pitanje. Ovdje se događaju užasne stvari. Ali ono što mislim o njima

---

<sup>116</sup> Upravo to su uvidjeli Mandela i ostali, tada također *nova* generacija boraca unutra *Afričkog nacionalnog kongresa*, i osnovali borbeno krilo *Umkotho We Sizwe* (Spear of the Nation).

<sup>117</sup> Misli se na stisnutu šaku kao pozdrav.

moram izreći svojim riječima.' 'Onda čujmo što imate za reći! Slušamo! Čekamo!' (...) 'Ovo su užasne stvari', ponovila sam zapinjući. 'Treba ih osuditi. Ali ne mogu ih prokazati tuđim riječima. Moram pronaći vlastite riječi, iz sebe. Drukčije neće biti istinito. To je sve što sada mogu reći.' 'Ova žena priča gluposti (shit)', rekao je čovjek u gomili... 'Za govoriti o ovome' – mahnula sam rukom u smjeru buša, dima, smeća koje se nalazilo oko staze – 'trebalo bi imati jezik boga.' (97-8)

Zapravo, Mrs Curren već je pronašla riječi. Ona ih, u dvostrukoj gesti, ispisuje kćeri tog istog dana. U dvostrukoj, zato što su istovremeno upućene i čitatelju. One su *svjedočanstvo* iz prve ruke koje time polaže pravo na legitimitet, konstativ, istinu. No one su istovremeno i subjektivno doživljene, iskustveno već – u trenutku dok ih piše – na neki način prorađene, pisane, kao i cijelo pismo, *za kćer*, za njene oči, *izvedene* za nju. Mrs Curren rado bi isključila taj izvedbeni moment iz njih, htjela bi si osigurati *autoritet* koji joj je uskraćen, koji joj uskraćuju.

"Kazujem ti priču od jutros svjesna da pripovjedač (story-teller), iz svoje sobe, polaže pravo na ispravnost. Ti vidiš kroz moje oči; glas koji govori u tvojoj glavi moj je. Samo kroz mene nalaziš se na opustošenoj nizini, mirišeš dim u zraku, vidiš mrtva tijela, čuješ plač, drhtanje na kiši. To su moje misli koje misliš, moj očaj koji osjećaš (...) Kazujem ti ovu priču ne zato da suosjećaš sa mnom, nego zato da saznaš kako stvari stoje. Bilo bi ti lakše, znam, da priča dolazi od nekog drugog, da ti nepoznat glas odjekuje u uhu. Ali činjenica je da nema nikog drugog. Samo ja. Ja sam ta koja piše: ja, ja. Zato te molim: slijedi (attend to) pisanje, ne mene." (103-4)

No tek kad prihvati činjenicu da nema glas, ona će ga ponovo steći. To će se dogoditi nakon *konačnog* raspada, kad se Guguletu ponovi u njezinoj vlastitoj kući. To je drugo i konačno suočavanje. Bhekijev prijatelj, John, onaj isti *arogantan* i *ratoboran* dječak kojega Mrs Curren ne voli, za kojeg "u srcu nigdje ne pronalazim ikakav trag osjećaja za njega" (78), bježi iz bolnice i dolazi kod Mrs Curren. Iako mu pomaže, ništa se nije promijenilo, ona i dalje ne osjeća ništa za njega. Dječak je utjelovljenje onoga što ona ne želi prihvatiti – borbe koja znači nasilje i smrt. Ideja humanosti protiv *mistike smrti*. Nitko je ne može uvjeriti u suprotno. Ona ne govori o drugim rješenjima, ne pokušava uvjeriti ni Thabanea ni Johna u mogućnost drugog rješenja. I to zato što nema nikakvih iluzija: moć je na strani sistema, brutalnog sistema koji ne preza ni od čega, za kojeg nema razlike između odraslih i djece. Bezizlazna situacija. Zove Thabanea da netko dođe po dječaka jer zna da je u opasnosti, i govori:

"Gospodine Thabane, želim nešto raščistiti. Ne pokušavam ovome dečku ili bilo kome drugome reći što bi trebao učiniti sa svojim životom. On je dovoljno star i tvrdoglav da učini što želi učiniti. Ali što se tiče ovog ubijanja, ovog prolijevanja krvi u ime *bratstva*, mrzim ga svim srcem i dušom. Mislim da je to divljaštvo. (...) Nijemci su imali bratstvo, i Japanci, i Spartanci. Shakini ratnici također, sigurna sam. Bratstvo nije ništa do mistika smrti, ubijanja i umiranja, pod krinkom onoga što zovete veza (veza čega? Ljubavi? Sumnjam). Nemam simpatija prema tom bratstvu." (149-50)

U trenutku kad policija dolazi u kuću, njezini se osjećaji mijenjaju. Ona ga prihvaća, želi ga spasiti. On je ponovo petnaestogodišnje dijete, uplašeno i samo u sobi. Ali prekasno je. Policija ubija dječaka, nasilje koje prezire opet pobjeđuje. Potpuno poražena i slomljena odlazi iz kuće, liježe ispod podvožnjaka gdje je malo zatim nalazi Vercueil s psom. Prepričava mu razgovor s Thabaneom i shvaća da nema autoriteta govoriti o borbi. Njezina je etička pozicija – protiv nasilja – ispravna, ali ona ne može zahtijevati univerzalnost kad je pozicija iz koje govori obilježena upravo političkim poništavanjem etičke univerzalnosti.

"Mišljenja ljudi moraju biti saslušana, saslušana i odmjerena, ne saslušana samo iz pristojnosti. A da budu odmjerena, moraju imati težinu. Gospodin Thabane ne mjeri ono što ja kažem. Za njega to nema nikakvu težinu. Florence me čak i ne čuje. Florence je potpuno indiferentna prema onome što se događa u mojoj glavi, znam to.' (...) 'Nisam se predomislila', rekla sam. 'I dalje mrzim te pozive na žrtvu što svršavaju s mladićima koji će iskrvariti na smrt u blatu. (...) Čiji je pravi glas mudrosti, gospodine Vercueil? Moj, vjerujem. Pa ipak, tko sam ja, *tko sam ja* da uopće imam glas? Kako ih časno mogu moliti da okrenu leđa tom pozivu? Imam li pravo činiti išta osim sjediti u kutu i držati usta zatvorenima? Ja nemam glas; davno sam ga izgubila; možda ga nikada nisam ni imala." (163-4)

Mrs Curren je poražena. Njezina liberalna pozicija nenasilja je neodrživa. No istovremeno smo suočeni s jednako opasnom alternativom, s ponavljanjem grešaka iz povijesti: ako su iz budućeg društva isključeni *bezvrijedni* (Vercueil), ne gradi li se ono na sličnim temeljima (rasizam) kao i aparthejd? Zato možda njezino povlačenje ne znači i potpunu pobjedu političkog. Ona priznaje da nema autoritet u odlučivanju, ali to ne znači da se odriče svog uvjerenja. Ono će tek morati biti razmotreno, ono je remetički faktor koji (možda) može spriječiti krug nasilja. Djeca koja spaljuju ženu na ulici i pritom se smiju, ili ona koja tuku čovjeka zato što pije, ne dozvoljavaju da se ono tek tako odbaci.

Sukob između liberalno-humanističke pozicije koja se užasava nasilja i brutalnosti sistema koji ne ostavlja drugu opciju samo je prividno aporetičan. I u slučaju Mrs Curren, kao i Magistratovu, aporija nije izbor između dvije suprotstavljene perspektive, oklijevanje koje onemogućuje bilo kakvu odluku. Pitanje je jesmo li ikada suočeni s takvom "čistom" neodlučivom situacijom, nismo li uvijek bliže jednome rješenju? Ne čini li nam se uvijek jedna opcija boljom?<sup>118</sup> Najčešće ona lakša, jednostavnija i bezbolnija. U slučaju Magistrata, lakše je bilo začepiti uši i maknuti se; u slučaju Mrs Curren, lakše je bilo kritizirati iz udobnosti vlastita doma. U oba slučaja remetilački faktor – u prvom slučaju unutrašnji (savjest), u drugom vanjski – bio je prejak i njihova se pozicija promijenila.

Temelji su moralnog djelovanja – prije svega o nepovredivosti ljudskog života – iako pretendiraju na univerzalnost, najčešće prilično krhki čim ih se smjesti u veću cjelinu i podredi autoritetima. Zbog takvog nadodređivanja i selektivnosti, nijedan zakon ili pravilo ne nudi sigurnost. S druge strane osobna odgovornost na kojoj inzistira Levinas uvijek je uključena u širi društveni kontekst neodvojiv od takvih autoriteta. Pojedinaac je uvijek uključen u neki oblik organizacije s hijerarhijom koja od njega zahtijeva zauzimanje određenog položaja. U takvoj raspodjeli uloga subjekt više nije autonomna individua, nego dio u cjelini u kojoj uvijek postoji autoritet koji se sluša i koji na taj način na sebe preuzima odgovornost za djelovanje. U Milgramovu eksperimentu subjekti su sudjelovali dobrovoljno i bez ikakvih kazni za svoje ponašanje, pa ipak je većina njih slijedila zapovijedi koje su uključivale nanošenje ekstremne boli drugoj osobi. Jedan od najčešćih odgovora zašto su to činili bio je onaj da su vjerovali voditelju eksperimenta da se osobi ništa ne može dogoditi, čak i kada je takva izjava bila u potpunoj suprotnosti s onime što su vidjeli, čuli i doživjeli. Uvjeti Milgramova eksperimenta mogu samo djelomično oponašati stvarne uvjete, koji su najčešće puno suroviji i uključuju strah od najtežih kazni ako se zapovijed ne izvrši, što dodatno naglašava snagu autoriteta. Osim toga u stvarnom okruženju postoje čimbenici koji pospješuju izvršenje moralno, u najmanju

---

<sup>118</sup> U Milgramovu eksperimentu aporija bi bila *napetost* koja nastaje tijekom izvršavanja naredbi. Ona nastaje iz dvije istovremeno prisutne težnje: poslušnosti i neposlušnosti. "Napetost, po pretpostavci, izbija iz istovremenog prisustva dve ili više nesaglasnih težnji da se reaguje u različitim pravcima (Miller/Miller/, 1944)." (Milgram 1990, 47) Poanta je da subjekti unatoč napetosti djeluju.

ruku, dvojbenih zapovijedi, a koji na prvi pogled nisu izravno povezani s poslušnošću. Milgram spominje kako *kontekst* laboratorija snažno utječe na povjerenje i osigurava autoritet. U vezi s tim piše:

"Postoji bar jedna bitna odlika situacije u Nemačkoj kojoj kod nas nije poklonjena pažnja – a to je da je žrtva preduzimanja akcije protiv nje temeljno obezvređivana. Tokom čitave jedne decenije, i duže, žestoka antisemitska propaganda je sistematski pripremala nemačko stanovništvo da prihvati uništavanje Jevreja. Jevreji su, korak po korak, isključeni iz kategorija građana i državljana, a najzad im je oduzet i status ljudskih bića. Sistematsko obezvređivanje žrtve obezbeđuje izvesno psihološko opravdanje za brutalan tretman, i predstavlja stalnog pratioca pokolja, pogroma i ratova."<sup>119</sup> (Milgram 1990, 17)

Slično se dogodilo i u Južnoj Africi gdje su zbog stoljetnog obezvređivanja crnci svedeni na status nižih bića.<sup>120</sup> Sada žrtva istom takvom dehumanizacijom prijati počinitelju.<sup>121</sup> No mogućnost te prijetnje još je jednom preduhitrena samom stvarnošću – ubojstvom dječaka u kući Mrs Curren – i Mrs. Curren se povlači. Od tog trenutka tekst s političkog/javnog prelazi na osobno/privatno. Mrs Curren umire, a Vercueil je jedina osoba koja je uz nju. Vercueil, pijanac i beskućnik, stranac, ispratit će je u smrt. On će joj spravljati svoja bezukusna jela i vješati rublje; on i pas ležat će noću uz nju u istome krevetu. U njegovu će zagrljaju umrijeti. Vercueil nema nikakav autoritet, pa ipak je njemu povjerena dvostruka odgovornost: biti uz nju i poslati pismo. Netko kome se ne može vjerovati, stoga

---

<sup>119</sup> Zygmunt Bauman navodi da su nacisti "učinili nevidljivom samu ljudskost žrtava", tako što ih isključili iz *svijeta obveza* (universe of obligation) kojima ljudi reguliraju međusobne odnose i koje ih štite. "Svijet obveza" označuje vanjske granice socijalnog prostora unutar kojeg se moralna pitanja uopće mogu postavljati i unutar kojeg imaju smisla. S druge strane te granice moralna pravila ne obvezuju, a moralne su prosudbe bez značenja. Da bi učinio ljudskost žrtve nevidljivom, čovjek je samo treba izbrisati iz svijeta obveza." (Bauman 1989, 26-27)

<sup>120</sup> Odatle i velika važnost *Pokreta za crnačku svijest* (Black Conscience Movement) čija je glavna zadaća bila vraćanje samopoštovanja i osjećaja vlastite vrijednosti crnačkoj zajednici.

<sup>121</sup> Posljedice dehumanizacije vidljive su posvuda. Ogroman broj ljudi živi u najvećoj bijedi, svakodnevno nasilje, ubojstva, silovanja i pljačke. Kad Mrs Curren, potpuno shrvana zbog dječakova ubojstva, ode iz kuće i legne pod nadvožnjak, prilazi joj skupina djece i u usta joj na silu gura komad drveta. Kasnije od Vercueila saznaje da su djeca tražila zlatne zube.

mu se mora vjerovati. "Vjerujem Vercueilu zato što ne vjerujem Vercueilu. Volim ga zato što ga ne volim. Zato što je kao trska slab, oslanjam se na njega." (131) Tako Vercueil, brigom i skrbi za bolesnu Mrs Curren u željeznom dobu, barem na trenutak, donosi ljubav i milosrđe (charity). U Levinasovu tumačenju etičkog odnosa, Vercueil je *autrui*, potpuni stranac koji dolazi nepozvan i označava radikalnu drugost i nepredvidivost etičkog susreta. Kad ga Mrs Curren pozove, isti dan kad ga u uličici prvi put susretne, u kuću i napravi mu sendvič,<sup>122</sup> ona započinje taj odnos povjerenja. Tijekom romana uloge se mijenjaju, pa tako na kraju Vercueil preuzima odgovornost za Mrs Curren. Ona je sada njegov teret.<sup>123</sup> Prvotno bližnji za kojeg sam odgovoran, sada postaje odgovoran bližnji. Odgovoran, paradoksalno, postaje onaj tko je, zbog alkohola, najneodgovorniji.

Odnos Vercueila i Mrs Curren predstavlja alternativu političkoj svakodnevnici, ali alternativu koja nema budućnost jer ju je prva upravo isključila. No cijeli roman, u svojoj performativnoj dimenziji – kao pismo upućeno kćeri koje je istovremeno upućeno čitatelju – prokazuje takvu politiku i nudi kćeri (čitatelju) etički odnos Vercueila i Mrs Curren kao paralelnu pripovijest o mogućnosti drukčijeg društva – ne onakvog u kojem će policija ubijati djecu i djeca paliti žene na ulici. Autoritet koji nedostaje Mrs Curren da nametne tu pripovijest u konačnici će joj doznačiti smrt. Čak ako i Vercueil ne dostavi pismo, ono je za čitatelja već izvedeno.

---

<sup>122</sup> Još jedna mogućnost čitanja u levinasovskom ključu: dijeljenje kruha sa strancem kao temeljna etička gesta.

<sup>123</sup> U romanu je to i doslovno prikazano kada je Vercueil, nakon noći provedene ispod nadvožnjaka, nosi na leđima.

## Roman kao ispovijest, pripovijedanje kao svjedočenje

Ako se roman pročita kao vrsta *sekularne ispovijesti* upućene kćeri, onda je Vercueil u njoj neka vrsta (neželjenog) ispovjednika. No njegova je uloga, u skladu s pozicijom koju zauzima u tekstu, modificirana. U strukturi religiozne ispovijedi konačni je autoritet Bog, koji preko posrednika, svećenika, otpušta grijehe, čime se ostvaruje konačna svrha – pomirenje se Bogom. U strukturi romana konačni je autoritet kćer, odnosno čitatelj. Oni su podrazumijevani idealni čitatelji ili, u Bahtinovim izvodima, Treći u dijalogu koji predmnijeva konačno odredište značenja teksta. I na strukturnoj razini također se problematizira pitanje autoriteta i, šire, prava na zastupanje istine.

U svojem opsežnom eseju o ispovjednoj fikciji Tolstoja, Rousseaua i Dostojevskog Coetzee analizira kako spomenuti autori rješavaju problem spoznaje *istine o sebi* u svojim djelima, odnosno na koji način (ne) izmiču samozavaravanju i samoobmani te kako završavaju ispovijest, a da ona bude "sekularni ekvivalent odrješenja." (Coetzee 1992, 252) Uz određenu slobodu u prenošenju ispovijedi iz religioznog u sekularni kontekst, ispovijed se sastoji od tri komponente: sagrešenje, pokajanje, odrješenje. Odrješenje je konačni cilj, i religiozne i sekularne ispovijedi, dok sagrešenje ne mora biti "osnovna komponenta" jer iza samog čina sagrešenja, kao krađe krušaka kod svetog Augustina, "leži nešto onkraj krađe, istina o njemu samome koju još ne zna." (252) Za Coetzee, glavni problem s kojim se autori susreću jest kako spoznati istinu o sebi kad "osnovni tijek samopromatranja (self-reflexivness) jest pokret sumnjanja i propitivanja", a to znači da je "u prirodi istine koju si samopromatrajuće sebstvo govori to da ne bude konačna." (263) Iz ovoga proizlazi pitanje kako stati na kraj toj sumnji, kako zaustaviti neprestano poniranje do dublje istine – ili primjerice kako biti siguran da se iza lociranog motiva za ispovijest ne krije dublji itd. – a time i prava na autoritet da se ta, sada spoznata, istina iskaže. Ovdje su važni Coetzeeevi uvidi o važnosti *raspoloženja* (spirit) u kojem je ispovijed dana te o *prikladnosti* (adequacy) ispovjedatelja. U *Idiotu*, iz kojeg Coetzee analizira ispovjedne scene, i Keller i Lebedjev izabiru kneza Miškina zato što će im ovaj suditi ljudski – to je njihovo objašnjenje. Knez Miškin za njih je utjelovljenje idealnog ispovjedatelja zato što neće biti niti prestrog niti će njihovu istinu iskoristiti za *vlastite ciljeve*

(predobar, idiot). No oni također imaju i *skriveni motiv* zašto izabiru baš njega: oni zapravo traže "oprost a ne sud". (283) Koliko je status ispovjedatelja važan, lijepo se vidi na primjeru Ipolitove ispovijesti kojemu su ispovjedatelj svi okupljeni, a koji već i prije čitanja imaju mišljenje o motivima njegova čina (namjeravanog samoubojstva): knez Miškin misli da je ispovijest sredstvo da nastavi s činom, dok Rogožin misli suprotno, da je to način da ga ne počini. "Tako obojica njegovu ispovijest vide ne u službi istine već dublje želje (umrijeti, živjeti)." (283) Ipolitov je autoritet pak, njegova iskrenost, zajamčena, tvrdi on, samom činjenicom da će uskoro umrijeti, da "suočeno sa smrću, dijeljenje sebstva proizvedeno samosviješću može biti nadiđeno, a beskonačna regresija samosumnje dostignuta prevladavajućom voljom za istinom." (284) Ova privilegirana pozicija odmah je potkopana činjenicom da gosti uopće ne vjeruju u iskrenost njegove namjere; i još važnije, čak i da se Ipolit ubije, iskrenost njegova motiva bila bi dovedena u pitanje: nije li ta istina samo način da se nastavi živjeti nakon smrti: "Jedina je istina šutnja." (286)

Mrs Curren i sama piše ispovijest<sup>124</sup> svojoj kćeri iz (prividno) privilegirane situacije smrti. No ova fingirana situacija ispovijesti svojim usložnjavanjem zapravo potkopava glavne aspekte ispovijesti. Prvo, iako piše iz perspektive zadnje stvari (last thing), Mrs Curren za sebe uopće ne traži privilegiranu poziciju prava na istinu jer vrlo brzo postaje svjesna da nema autoritet. Drugo, prikladnost njezina ispovjednika – a tu ulogu ima Vercueil – i više je nego upitna. Osim njegovog statusa autsajdera i nepouzdanosti prouzrokovane alkoholom, njegova je neprikladnost i tekstualno dodatno naglašena. Naime dok mu Mrs Curren iznosi svoje monologe, on često ničim ne odaje da ju je čuo ili da je zainteresiran (73, 78, 163), a ponekad čak i zaspi usred onoga što ona pripovijeda (166). Treće, za razliku od religiozne sekularna ispovijed ne nudi mogućnost odrješenja – jer nema konačnog autoriteta – koje bi zaustavilo regresiju dublje istine. To znači da ispovijest ovdje funkcionira jedino na povjerenje: da Mrs Curren nema skrivenih motiva i da će Vercueil poslati pismo. I njegovo obećanje (AI, 33), unatoč nelagodi koju pritom osjeća, da će to učiniti funkcionira na taj način. No budući da roman/pismo/ispovijest ima pred sobom, čini se da je Vercueil ispunio obećanje. Zapravo, u toj performativnoj dimenziji romana kao pisma odsutnoj kćeri druga je

---

<sup>124</sup> "[A] ti u susjednoj sobi, djeca spavaju, tvoj muž spava, udubljena u ovo pismo, ovu ispovijest, ovo ludilo (...)" (194)



moćnost – da Vercueil nije poslao pismo – isključena: pismo (uvijek) stiže na odredište. Tako svako novo čitanje znači i ulazak u već uspostavljen odnos povjerenja – činjenicom da je Vercueil poslao pismo koje čitatelj ima pred sobom – no koji čitatelj tek u procesu čitanja treba otkriti. To je ono "manje od malo" (D, 220) o kojemu govori Lurie u *Sramoti*. Nasilje željeznog doba potvrđuje svoju moć, no odnos povjerenja i bliskosti na trenutak (ipak) prekida logiku na kojoj počiva.

## SRAMOTA (1999)

*Sramota* je prvi Coetzeev roman koji se bavi postaparthejskom Južnom Afrikom. Sveučilišni profesor, 52-godišnji David Lurie, ima seksualni odnos sa svojom studenticom, Melanie Isaacs, koja ga prijavi etičkom vijeću. Izbija skandal, Lurie je osramoćen i javno žigosan, a na kraju, zato što odbija kompromise koje mu fakultet nudi, i otpušten. Odlazi kod kćeri Lucy na imanje u unutrašnjost zemlje. Lucy na imanju uzgaja povrće i cvijeće koje prodaje na tržnici u obližnjem gradiću te ima malu štenaru u kojoj čuva pse na dogovoreni period. U poslu joj pomaže Petrus, crnac, koji je zauzvrat od Lucy dobio dio zemlje i staju koja mu služi kao privremeno boravište. Odnos kćeri i oca je složen. Lurie se teško privikava na zajednički život, pogotovo na činjenicu da Lucy ima vlastiti život i drukčije poglede na svijet od njega. Stvari se pogoršaju kad oboje postaju žrtve napada: trojica crnaca siluju Lucy, a Luriea zatvore u zahod, poliju alkoholom i zapale. Oboje su potreseni. Lurie prolazi s lakšim opekotinama, a Lucy je psihički slomljena. Cijela je situacija dodatno zakomplicirana činjenicom da Lucy ne želi prijaviti silovanje – prijavljuje samo napad i krađu zbog osiguranja – i prodati imanje. U vrijeme napada Petrus je, znakovito, odsutan i Lurie je sumnjičav. Kad se ispostavi da je jedan od napadača, najmlađi, još uvijek dječak, rod Petrusove žene, Lurie je uvjeren da je Petrus umiješan. Budući da su se skroz udaljili, on se nakon pet mjeseci vraća u Cape Town. Radi na zamišljenoj komornoj operi o Byronu, ali ubrzo ponovo odlazi na imanje jer mu je Bev, Lucyina prijateljica i žena koja volonterski vodi veterinarsku stanicu u kojoj je pomagao, natuknula da ima određenih novosti. Saznaje da je Lucy iz silovanja trudna i da će roditi dijete. On je izbezumljen, ali prihvaća njezinu odluku i smješta se u obližnjem gradiću dok ona ne rodi. Tamo pomaže Bev i nastavlja pisati operu.

## Južnoafrički kontekst

*Sramota* je, za Coetzeeve kriterije, jednostavno ispričani roman – pripovjedač u trećem licu i fokalizacija kroz glavni lik – bez autoreferencijalnog problematiziranja statusa samog teksta. Njegova je snaga, i provokativnost, ovaj put u sadržaju. Točnije, u odnosu koji taj sadržaj uspostavlja sa stvarnim kontekstom Južne Afrike i slikom koja iz potonjeg proizlazi. A ona je sve prije nego pozitivna i utješna. Roman je izazvao brojne negativne reakcije, a vladajući ANC čak je inicirao i izvještaj u kojemu se Coetzee optužuje za rasizam i širenje mita o crncu kao primitivnom i zaostalom djetetu u odnosu na bijelca (*primitive child*),<sup>125</sup> referirajući se na Coetzeev opis jednog od silovatelja – najmlađeg dječaka, koji kasnije dođe živjeti kod Petrusa – kao poremećena. Zanimljivo je da je taj isti ANC, odnosno njegov tadašnji predsjednik i predsjednik Južne Afrike, Thabo Mbeki, čestitao Coetzeeu na Nobelovoj nagradi "u ime južnoafričke države i zapravo cijelog afričkog kontinenta", ali je istovremeno ostao pri svojoj kritici *Sramote*, odbijajući pritom prigovore o proturječnosti argumentom da kritika ANC-a odnosila samo na *Sramotu*.

Osim kritike o širenju rasizma, u romanu je, za njegove kritičare, najspornija Lucyina odluka da zadrži dijete proizašlo iz silovanja kao cijenu koju treba platiti za povijesnu nepravdu aparthejda i kolonizacije<sup>126</sup> te negativan opis crnih likova, posebice Petrusa koji u razgovoru s Lurieem, na primjedbama potonjeg da je lagao kad je prošli put tvrdio da ne poznaje dječaka-napadača, govori da

---

<sup>125</sup> Autor je izjave osnivač *Nacionalne stranke* (National Party) i kasniji premijer J.B.M. Hertzog. Njezina je svrha bila ideološki opravdati rasizam. "U usporedbi s Europljaninom domorodac (native) je kao osmogodišnjak naspram zrelog čovjeka: dijete u religiji, dijete u moralnim prosudbama; bez umjetnosti i bez znanosti; s najprimitivnijim potrebama i najelementarnijim znanjem za zadovoljenje tih potreba." <http://hsf.org.za/resource-centre/focus/issues-31-40/issue-32-fourth-quarter-2003/jm-coetzee-incites-an-anc-egg-dance>

<sup>126</sup> Attridge kao primjer navodi reakciju poznatog južnoafričkog dramatičara Atola Fugarda koji, "bez da je pročitao roman, izražava bijes 'što trebamo prihvatiti silovanje bjelkinje kao gestu za sve zlo koje smo u prošlosti počinili. To je hrpa gluposti. Da će bjelkinje prihvatiti silovanja kao pokoru za ono što je činjeno u prošlosti? Isuse. To je izraz vrlo morbidnog fenomena, vrlo morbidnog.'" (Attridge 2004, 164)

mora zaštititi svoje dijete – brata svoje nove žene. "Tvoje dijete? Sad je on tvoje dijete, taj Pollux?" "Da. On je dijete. On je moja obitelj, moj narod." (Coetzee 1999, 201)

Mračna slika Južne Afrike u romanu mnogima je, pogotovo s obzirom na optimizam i entuzijazam koji se širio nakon rušenja aparthejda i proklamiranog ideala o zajedničkom suživotu rasa – tzv. *Rainbow Nation* – bila neprihvatljiva. No pravo pitanje zapravo glasi: u čemu se ova mračna slika razlikuje od one u *Željeznom dobu*? Kakva se razlika u percepciji mogla očekivati kad je Coetzee u svojim romanima najavljivao ovakav scenarij? Rušenje aparthejda i prvi višerasni izbori bili su tek početak teškog i dugotrajnog procesa u duboko podijeljenoj zemlji na svim razinama, s mnoštvom onih najsiromašnijih, s ogromnim razlikama između bogatih i siromašnih, s problemom dostupnosti obrazovanja, zdravstvenog sustava, s urušavanjem cijelog ekonomskog sustava zasnovanog na izrabljivanju crnaca, kao i s urušavanjem cijelog jednog sustava vrijednosti koji datira još od kolonizacije i prvih trepera. U većini Coetzeevih romana prije raspada aparthejda dotaknuto je i pitanje budućeg odnosa između crnaca i bijelaca. Za Coetzeea nema dvojbe: nakon više od 300 godina nepravdi prema autohtonim narodima za bilo kakav početak trebat će platiti određenu cijenu. Za pokolje koji se opisuju u drugome dijelu *Zemlji sumraka*, za nepravde prema tzv. barbarima, za ubojstva iz *Željeznog doba*. *Sramota* s te strane ne predstavlja nikakvu novost. Cijena na kojoj ustraje Lucy poznata je otprije. To je nastavak teme i iz *Barbara* i iz *Željeznog doba*. U potonjem Mrs Curren razmišlja o toj cijeni kao o životu u *sramoti* na koju su južnoafrički bijelci (liberali) osuđeni. No ta cijena, uviđa i Mrs. Curren, nije dovoljna, neće biti dovoljna. Milijuni obespravljenih sigurno se neće zadovoljiti apstraktnim pojmovima sramote i stida. Kao i milijuni mrtvih "po čijim crnim licima" korača.

"Oni su mrtvi, ali njihovi ih duhovi nisu napustili. Oni leže ondje teški i tvrdoglavi, čekajući da moji koraci prođu, čekajući da odem, čekajući da ponovno ustanu. Milijuni prikaza od sirova željeza koji plutaju ispod zemljine kore. Željezno doba što čeka da se vrati." (Coetzee 1998, 125-6)

Ne postoji čarobni štapić kojim bi ANC i Mandela, ili bilo tko drugi, poništili toliku nepravdu. Naravno da je pitanje odmazde bilo jedno od ključnih, to više što je većina siromašnih i obespravljenih to ostala i dalje. I dalje je 10-ak posto bijelaca držalo svu plodnu zemlju i farme u

svojim rukama. Nije bilo redistribucije zemlje, iako zahtjevi za njom postoje i danas. Pišući povodom Mandeline smrti Coetzee kaže:

"Kao i ostatak vodstva ANC-a, i on [Mandela] je bio zaveden padom socijalizma širom svijeta; stranka nije imala filozofsku čvrstoću kojom bi se suprotstavila novom, predatorskom ekonomskom racionalizmu."(Coetzee 2014)

Dakle pojave o kojima Coetzee u *Sramoti* piše nisu nikakva novost. Pojam *farm attack* – napadi na bjelačke farme – činjenica je o kojoj postoji mnoštvo (često proturječnih) podataka. ANC je 2001. godine – u vrijeme najžešćih kritika *Sramote* – osnovao posebnu *Komisiju* koja je istraživala problem. Njezini su rezultati, očekivano, nastojali umanjiti rasnu motiviranost zločina i pripisati im materijalne motive. No zločini time nisu nestali i problem nije riješen. Kao što nije riješen ni problem silovanja. Južna Afrika po mnogim statistikama spada u sam vrh prema stopi kriminala i silovanja.

Čini se dakle da vjerodostojnost južnoafričkog konteksta *Sramote* ne bi uopće trebala biti sporna. Za ANC sporni su negativni opisi crnih likova i širenje mita o primitivnom crncu; za Gordimer Petrusova zaštita dječaka silovatelja pozivanjem na narod/rasu,<sup>127</sup> za Fugarda Lucyina odluka da rodi dijete proizišlo iz višestrukog silovanja kao cijenu koju je spremna platiti za novi početak. *Jednostavniji* bi odgovor na ove kritike bio onaj koji je Coetzee dao Attwellu u vezi s K-ovom odlukom da se ne pridruži gerili:

"Zašto K ne odlazi s gerilcima? Zašto ne napusti svoje spremište vode i svoj komad zemlje s tikvama i krene u noć zajedno s povorkom magaraca i vrećama granata koje nose, sakrije se na Swartbergu, diže u zrak vlakove, iz zasjede napada konvoje, i na kraju pogine u akciji? U sofisticiranijem obliku, to je pitanje koje postavlja Nadine Gordimer u

---

<sup>127</sup> "U romanu *Sramota* nema ni jedne crne osobe koja je pravo ljudsko biće. Teško mi je povjerovati, zapravo, i više nego teško, s obzirom da živim ovdje cijeli život i da sam bila dio svega što se događalo, da crna obitelj štiti silovatelja zato što je jedan od njih. (...) Ako je to jedina istina koju je mogao pronaći u postaparthejskog Južnoj Africi, jako mi je žao zbog njega." Homi Bhabha ima drukčije mišljenje. Za njega, "autorova snaga leži upravo u sposobnosti da uznemiri. *Sramota* je, kaže u nedavnom intervjuu, djelo 'otvorenih šavova' a ne 'zašivanja'. U trenutku 'prave društvene, povijesne i duhovne krize', kaže, Coetzee čini da čitatelj osjeti tjeskobu radije nego da je razriješi 'onako kao što bismo mi progresivni liberali to željeli'. Za Bhabhu, *Sramota* je tako snažna zato što omogućuje ljudima da na nju projiciraju neke od svojih najiskrenijih no nasilnih osjećaja." Citirano prema (Donadio 2007)

svojem prikazu knjige. Kakav primjer ponašanja protiv ugnjetavanja sam ponudio? Zašto nisam napisao drukčiju knjigu (sada joj stavljam riječi u usta) s manje beskičmenim junakom? Čitatelju koji slijedi ovu liniju većina je teksta *Michaela K* jedno pomodno izbjegavanje za drugim najvažnijeg političkog pitanja: kako završiti tiraniju aparthejda? Iz ove perspektive, trenutak u kojem se tekst okreće k sebi i počinje reflektirati vlastitu tekstualnost naprosto je trenutak izbjegavanja. Pitanje zašto K ne odlazi s gerilom i pitanje zašto je tekstualnosti dana simbolička vrijednost postaju isto pitanje. Kako odgovaram takvim čitateljima? Čovjek piše knjige koje želi napisati. Čovjek ne piše knjige koje ne želi napisati. Naglasak ne pada na *čovjeka* nego na riječ *želi* u cijelom njezinom otporu da ju se spozna. Knjiga o odlasku s gerilom, knjiga u herojskoj tradiciji, nije knjiga koja sam ja *želio-napisati*, želio dovoljno da bih je bio sposoban završiti, koliko god sam mogao željeti da sam je napisao – to jest, želio da budem osoba koja je uspješno završila njezino pisanje. Što dakle *želim-pisati*? Pitanje za istraživanje, otvaranje, možda u ovom dijalogu, ali nije na meni da ga istražujem: previše fikcijskog pothvata ovisi o njemu. Kao što nije produktivno otkriti odgovor na pitanje zašto netko žudi: odgovor prijeti da dovrši žudnju, da dovrši proizvodnju žudnje. (Coetzee 1992, 207-8)

## Tekstne instance – pripisivanje odgovornosti

*Složeniji* bi odgovor možda pokušao odgovoriti na pitanje, načelno neodlučivo, odnosa fikcije i stvarnosti, odnosno likova, pripovjedača i autora. Pitanje odgovornosti, tko je preuzima i za što. A poznato je da oko toga nema, i teško da će ikada biti, konačnog i jednoglasnog mišljenja. Svi pokušaji da se odgovornost pripiše jednoj od instanci teksta, ili da se ona te odgovornosti liši – kao u slučaju autora – rezultirali bi na kraju slijepom ulicom. No daleko od toga da bi to bio njezin nedostatak, upravo suprotno, ta nemogućnost jedna je od najvažnijih osobina književnosti. Fugardovo čitanje – točnije bi bilo reći nečitanje, jer u vrijeme kad je to izjavio, Fugard uopće još nije čitao roman! – odgovornost za Lucyin izbor pripisuje zbiljskom Coetzeeu i od tog izbora čini središnji motiv – bez obzira što bi kao potonji jednako uvjerljivo mogao poslužiti i odnos prema, recimo, ženama ili životinjama općenito – uopće ne uzimajući u obzir da ni Lurie ne razumije i ne odobrava njezinu odluku da rodi i da ju ustrajno nagovara da proda farmu i ode. Kad Gordimer kaže da u romanu "nema ni jedne crne osobe koja je pravo ljudsko biće", onda ona, čini se, s obzirom na kontekst, želi reći da su one, prije svega Petrus, opisane *nevjerodostojno* i neljudski, da im je pripisana *zla narav* koju ona u svom životu nije imala prilike upoznati. Možda je Gordimer stvarno u pravu, možda stvarno nijedna crna obitelj ne bi zaštitila silovatelja "samo zato što je jedan od njih", ali da postoje zle crne osobe to ne može biti sporno. Dakle optužba o nevjerodostojnosti svakako nema čvrste temelje. Isto tako znači li to, s obzirom na ogroman broj silovanja u Južnoj Africi, da ne postoji međurasno silovanje u kojem su bjelkinje žrtve a počinitelji crnci? Znači li to da je onaj tko o tome piše rasist? Zašto bi se ono što čine *pojedinici*, u ovom slučaju crnci, odnosilo na *sve* pripadnike naroda/rase? Ili na muškarce općenito? To što se u *Sramoti* radi o međurasnom silovanju ne može izmijeniti zastrašujuću i poražavajuću sliku o silovanjima u toj zemlji. Jasno je da, s obzirom na povijesno nasljeđe i pokušaj pomirenja, takvo pisanje neće naići na dobronamjerne kritike. Upravo suprotno, bit će optuženo za defetizam i izvrtanje činjenica, za *neodgovornost*.

"Sloboda da se kaže sve vrlo je moćno političko oružje, ali takvo koje si odmah može dopustiti da bude neutralizirano kao fikcija. Ova revolucionarna moć može postati vrlo konzervativna. Pisca bi se isto tako moglo smatrati neodgovornim. On može, rekao bih čak da ponekad mora, zahtijevati određenu neodgovornost, barem što se tiče ideoloških snaga,

Ždanovljeva tipa naprimjer, koje ga pokušavaju pozvati na iznimno determinirane odgovornosti pred socio-političkim ili ideološkim tijelima. Ta dužnost neodgovornosti, odbijanje da se za vlastitu misao i pisanje odgovara konstituiranim moćima, možda je najviši oblik odgovornosti. Komu, čemu? U tomu jest cijelo pitanje budućnosti ili događaja obećanog tim iskustvom ili takvom iskustvu, ono što sam upravo nazvao demokracijom što dolazi (democracy to come). Ne demokracija sutrašnjice, ne buduća demokracija što će sutra biti prisutna, već ona čiji je koncept vezan uz dolaženje/pri-stizanje [*à-venir*, cf. *avenir*, budućnost], uz iskustvo davanja obećanja (promise engaged), koje je uvijek beskonačno obećanje." (Derrida, *This Strange Institution Called Literature* 1991, 38)

Ono što se zaboravlja pri ovakvim kritikama jest važnost koju Coetzee pridaje samom procesu pripovijedanja i međuprožimanja tekstnih instanci kojima je nemoguće *jednoznačno* pripisati odgovornost. To ne znači da David Lurie ne dijeli *neke* Coetzeeve stavove, ali problem nastaje kad treba odrediti točno o kojima se radi. Kako protumačiti pripovjedačevu ironiju u komentiranju Lurieevih postupaka i ponašanja u prvih pet poglavlja, da bi nakon toga u šestom – pred etičkim odborom – ironija potpuno izostala, a nakon toga postala puno umjerenija? Ili, recimo, činjenicu da se pripovijedanje odvija isključivo kroz Lurieevu fokalizaciju? Očito je da takav izbor podrazumijeva i određenu strategiju, odgovornost koju Coetzee preuzima kada tako raspodjeljuje uloge, da mu je saslušanje pred odborom zbog nekog razloga važno i da zato ne želi umanjivati važnost Lurieevih odluka. Odnos autor-pripovjedač-lik književnim je teoretičarima i kritičarima u 20. stoljeću predstavljao trajno nadahnuće za istraživanje. Zbog nemogućnosti fiksiranja njihovih uloga i odnosa koje uspostavljaju među sobom, ustanovljene su instance koje su donekle trebale zaustaviti klizanje odgovornosti. Jedna od njih je i *implicitni autor*. Implicitni autor čitateljski je konstrukt koji proizlazi iz cjeline teksta. On za razliku od pripovjedača ne dolazi izravno do riječi u tekstu. Uvođenjem čitatelja gornji se trokut proširuje u kvadrat i tako dodatno komplicira ustvari nerješivo pitanje: pitanje kompetencije (habitusa) samog čitatelja. Implicitni autor podrazumijevao bi, na neki način, vrijednosni sustav samog autora koji bi time ipak na sebe preuzeo dio odgovornosti. Strukturalizam je raskinuo tu vezu zbiljskog i implicitnog autora i potonjem pridružio implicitnog ili idealnog čitatelja, sa svim problemima koje smo maloprije spomenuli. Pripovjedač pak u tekstu izravno dolazi do riječi, ali potražuje od čitatelja da prepozna kakav je: prvo-treće lice, njegovo stajalište prema likovima, kontakt i status. (Biti 2000, 439-40) On se također razlikuje od fokalizatora. Postmoderni pripovjedači uvelike su koristili i koriste mogućnosti koje im odnosi između ovih instanci pružaju. Coetzee je, već sam to nekoliko puta ponovio, iznimno pažljiv prema tim odnosima. Sam status



pripovijedanja i fikcije nikad nije neproblematiziran. Kad odbija govoriti *u ime* svojih romana u intervjuima ili kad neka vlastita mišljenja i stavove posreduje likovima čiji status ironizira pripovjedač, Coetzee upravo naglašava taj odnos stvarnosti i fikcije. Naprimjer poznato je da je Coetzee zagovornik – teško je naći pravu riječ s obzirom na Coetzeevo zaziranje od javnosti, ili, bolje, od nametljivosti medija i čuvanja vlastite privatnosti – prava životinja i da podupire djelovanje organizacija tog tipa. No umjesto da se problemom odnosa prema životinjama, što se čini kao uobičajenije rješenje, bavi u esejima ili istraživanjima, Coetzee ga *fikcionalizira* ne odustajući pritom od znanstveno-istraživačke dimenzije.<sup>128</sup> Čineći poroznom granicu između žanrova, on načelno monološki žanr eseja ili predavanja glasovima drugih likova pretvara u dijaloški. To mu uključivanje različitih gledišta također omogućuje da problematizira i konkretne posljedice vlastitih uvjerenja.<sup>129</sup> Na sličan način Coetzee problematizira i status *autobiografije* u svojim romanima *Dječastvo* i *Mladost* pripovijedajući ih iz trećeg lica. *Fikcionalizacijom* vlastita života on ustvari nastavlja put zacrtan spomenutim esejom o ispovijestima: (ne)mogućnost posredovanja istine fikcijom.<sup>130</sup> Iz ove perspektive čini se da *Sramota* nema tako jednostavnu pripovjednu strukturu kao što se na prvi pogled čini.

---

<sup>128</sup> Elizabeth Costello u istoimenom romanu drži predavanja na temu prava životinja, raspravlja o odnosu filozofa i pjesnika prema njima i gorljivo se zauzima za njihova prava.

<sup>129</sup> U *Elizabeth Costello* Elizabethino vegetarijanstvo i stav prema životinjama izazivaju snahine žestoke proteste, što utječe i na odnos s mužem, koji se pak nalazi između dvije vatre (majka-supruga) itd.

<sup>130</sup> Navedeni romani, neizravno, također postavljaju pitanje o odnosu književnosti i institucija koje ju okružuju, onoga što je Derrida istraživao u svojim radovima o naslovu, marginama, izdavačima, paratekstnim faktorima.

## Tijelo kao ulog

David Lurie vodi jednostavan i dobro uređen život. Pedesetdvogodišnji sveučilišni profesor s dva braka iza sebe koji uspješno koristi svoju profesorsku poziciju i njezin simbolički kapital<sup>131</sup> za zavođenje. Njegov je odnos prema poslu profesionalan, ali bez ljubavi prema onome što radi, pa tako izostaje i dublja veza sa studentima. Njihovo je znanje loše, što znači da svoje kriterije mora maksimalno sniziti kako bi uopće postigao bilo kakvu komunikaciju. Njegove socijalne veze u romanu svode se na one s bivšom ženom i prostitutkama. Donedavna je važio za privlačna muškarac s brojnim seksualnim avanturama – između ostaloga i sa svojim studenticama – ali sada se to vrijeme polako bliži kraju, pa jedamput tjedno plaća za seks. Kad je pak potonji u pitanju, ne poznaje nikakve skrupule. Tako primjerice zavede novu tajnicu odsjeka, spava s njom, da bi je nakon toga izbjegavao. Sve se to međutim nakon afere sa studenticom i skandala mijenja. Lurieev je život izbačen iz kolotečine, osramoćen je i mora napustiti fakultet gotovo bez svega (kasnije saznajemo da nema pravo na mirovinu, ali će ipak dobiti novce koje je do tada za potonju odvajao). Odjednom se nalazi u potpuno novoj situaciji *zajedničkog* života s kćeri na koji se teško privikava. Svakodnevnica života na imanju također je u novost. Počinje volontirati kod Bev u klinici – ne vlastitom voljom nego Lucyinim nagovorom – iako prezirno govori o njoj – ne zadovoljava njegov ideal žene – i njezinoj brizi za životinje. No sve to još uvijek nije dovoljno da bi se čitatelj poistovjetio s Lurieevom perspektivom. Bez obzira na izvanjske okolnosti promjene, koje nisu neznatne, Lurie je i dalje usredotočen na sebe i hladan i isključiv prema drugima (ženama). Tek kad on i Lucy postanu *žrtve* napada, njegova promjena postaje očigledna. Iako je i tada daleko od toga da bude neproblematična i *sigurna*, Lurieeva se u perspektiva odnosu na početak romana promijenila jer se i on promijenio: od počinitelja postao je žrtva; iako ne razumije Lucyinu odluku, ipak je prihvaća; odlazi kod Isaacsovih i traži oprost; poštuje Bev i njezin rad sa životinjama i, što je još važnije, sam u njemu pronalazi smisao; koliko god nastojao umanjiti povezanost s njima, on u sebi otkriva *ljubav* prema životinjama;

---

<sup>131</sup> Istovremeno svjestan svoje marginalne pozicije – profesor modernih jezika čiji je odsjek "kao dio velike racionalizacije" (3) ukinut – unutar akademske zajednice.

njegov odnos s psima postaje tako glavni etički motiv romana. Kao i Magistrat iz *Barbara*, i Lurie se promijenio tek nakon što je i sam postao žrtva.

Lurie je svjestan važnosti i uloge vlastita tijela u njegovu životu. Njegov vanjski izgled, određen šarm i ljepota, olakšavali su mu zavođenje žena i utoljivanje žudnje. Barem privremeno.

"Djetinjstvo je proveo u obitelji žena. Kako su ga majka, tetke, sestre napuštale, vremenom su zamjenjivane ljubavnicama, ženama, kćeri. Društvo žena učinilo ga je voliteljem žena i, u određenoj mjeri, ženskarom. Sa svojom visinom, dobrim kostima, maslinastom bojom kože, bujnom kosom uvijek je mogao računati na stupanj magnetizma. Ako je pogledao ženu na određen način, s izvjesnom namjerom, ona bi mu uzvratila pogled, mogao se pouzdati u to. To je bio način kako je živio, godinama, desetljećima, to je bilo uporište njegova života. Onda je jednoga dana sve završilo. Bez upozorenja, njegove su ga moći napustile. Pogledi koji bi nekad odgovorili na njegove zaobilazili su ga, prolazili mimo, kroz njega. Prekonoć postao je duhom." (Coetzee 1999, 7)

Postajanje duhom Lurie je riješio tako što je svoj seksualni život organizirao oko jednoiposatnog tjednog druženja s prostitutkom Sorayom, pa se seksualna nemoć gotovo uopće ne osjeti. "Iznenaduje ga da je devedeset minuta tjedno ženskog društva dovoljno da ga učini sretnim. (...) Pokazuje se da su mu naposljetku potrebe prilično lake, lake i kratkotrajne, kao one leptira." (5) Iako se poigrava mišlju da sa Sorayom pokuša nešto ozbiljnije, ne čini ništa jer "zna previše o sebi" da bi joj priuštio zajedničko buđenje ujutro "kad će biti hladan, mrzovoljan, nestrpljiv da ostane sam." I to se neće promijeniti, "prestar je za to. Njegova je narav (temperament) nepromjenjiva, zadana (set). Lubanja, nakon toga narav: dva najtvrđa dijela tijela." (2) Uostalom, život mu je tako lijepo uređen da nema potrebe bilo što mijenjati. On je, "prema većini kriterija", sretan čovjek. No to se dramatičnom brzinom mijenja: prvo Soraya prekida susrete,<sup>132</sup> nakon toga kratka afera sa studenticom, Melanie, koja završava izbacivanjem s fakulteta i na kraju napad. Lubanja se, istina, pokazala dovoljno tvrdom da preživi napad, ali ne bez posljedica.

---

<sup>132</sup> Nakon što je slučajno sretne u gradu s dvoje djece odnos se mijenja i Soraya ubrzo prekida susrete. Lurie međutim ne odustaje, nego unajmljuje privatnog detektiva da je pronađe. Zove je telefonom kući – Soraya je izvan sebe – i tek tada odustaje.

"Gleda se u ogledalo. Smeđi pepeo, sve što mu je ostalo od kose, prekriva mu tjeme i čelo. Ispod njega koža je upaljeno ružičasta. Dodiruje kožu: bolno je i počinje oticati. Jedan kapak je natečen i zatvoren, obrve su mu nestale, trepavice isto." (97)

Cijeli proces starenja nasilno je ubrzan i konačno dovršen: ne samo da više nema snagu privući, on sada svojim izgledom odbija. Podvrgnut vlastitim kriterijima ljepote, za njega jedino mjerodavnima, u ocjenjivanju žena<sup>133</sup> Lurie dospijeva na dno ljestvice. Njegova je realnost sada "zdepasta" Bev, a ne mlada Melanie. Usporedo s fizičkom promjenom odvija se i promjena drugog Lurieeva "fiksiranog" uporišta. Već je odbijanje kompromisa pred etičkim odborom naznačilo tu promjenu, a život s Lucy i napad dodatno će je naglasiti. Pritom se opet, kao što je običaj u Coetzeevim romanima, ne radi o velikim – ako se pod velikim podrazumijeva potpuno obraćenje – promjenama i gestama, nego o malim i često proturječnim znacima promjene. Lurie ne postaje uzoran čovjek, ali pokušava neke stvari promijeniti, pokušava razumjeti i prihvatiti *razliku*, izaći u susret drugosti Drugih.<sup>134</sup> To nisu

---

<sup>133</sup> "Nije opčinjen s Bev Shaw, zdepastom, žustrom malom ženom s crnim pjegama, kratko podšišane oštre kose i bez vrata. Ne voli žene koje se ne trude da budu privlačne. To je isti otpor koji je osjećao prema Lucyinim prijateljima otprije. Ništa čime bi se ponosio: predrasuda koja se smjestila, nastanila u njegovu umu." (72)

<sup>134</sup> Najočitiiji primjer tog pokušaja njegov je odnos s kćeri. Iako ne razumije i ne odobrava njezine odluke – da ne prijavi silovanje i ostane na imanju te, na kraju, da rodi dijete iz silovanja – Lurie ih prihvaća. On ih *mora* prihvatiti ako želi zadržati kćer. Gubitak (autoriteta) kao preduvjet (novog) početka. Odustajanje od nametanja vlastite pripovijesti kao čin poštovanja drugosti Drugog. "Ponašao se kao da je sve što ja činim dio priče tvog života. Ti si glavni lik, ja sam sporedni lik koji se pojavljuje na sredini puta. Pa, suprotno od onog što ti misliš, ljudi se ne dijele na glavne i sporedne. Ja nisam sporedan lik. Ja imam svoj vlastiti život koji mi je važan kao što je tebi važan tvoj, a u svom životu ja sam ta koja donosi odluke." (198) Međutim dio procesa promjene odvija se i nesvjesno, kao posljedica izvanrednih događaja – izbacivanje s fakulteta, napad – kojima je izložen. Nakon napada Lucy ne želi spavati u sobi u kojoj se dogodilo silovanje, pa u nju ulazi Lurie. Kasnije, kad mu Bev kaže da unatoč tomu što je i on žrtva napada, on ustvari ne zna što se dogodilo Lucy *jer nije bio tamo* (zaključan je u zahodu), ta selidba u Lucyinu sobu dobiva i simboličko značenje koje uspostavlja neočekivane relacije s njegovim ponašanjem prema Melanie i ulogom *počinitelja*. Soba tako postaje mjesto u kojem Lurie pokušava nastaniti poziciju žrtve, pokušava shvatiti kako je to i što znači biti žena (motiv poznat iz *Barbara*). "Ne razumiješ, nisi bio tamo, kaže Bev Shaw. Pa, griješi. Lucyina je intuicija naposljetku točna: on razumije; ako se koncentrira, ako se potpuno udubi, može biti tamo, biti muškarci, nastanjivati ih, ispuniti ih svojim duhom. Pitanje je ima

uvijek uspješni pokušaji (Petrus), no već i sama činjenica da se događaju, da je učinjena gesta, svjedoči o promjeni koja se događa Lurieu.

---

li u sebi to da bude žena?" (160) Sve to ima utjecaj i na odnos prema operi koju piše. Od bogate orkestracije i Byrona kao glavna lika, opera postaje ogoljena na plink-plonk bendža s nesretnom i nevoljenom Teresom u glavnoj ulozi. Neuspješan pokušaj jer joj nije u stanju udahnuti nov život. No i ovdje neuspjeh uspostavlja neočekivanu relaciju s onime što mu govori Lucy o glavnim i sporednim ulogama (Teresa-Byron, on-Lucy), kao i s prihvatanjem potpune dezidentifikacije, neuspjeha, kao uvjeta za novi (etički) početak. "Započeti na nultoj točki. Bez ičega. Ne: bez ičega ali. Bez ičega. Bez dokumenata, bez oružja, bez vlasništva, bez prava, bez dostojanstva.' 'Kao pas.' 'Da, kao pas.'" (205)

## Isprika

Jedan takav pokušaj je i odlazak, nakon napada, k obitelji Isaacs. Kad mu mlađa sestra, znakovita imena Desirée, otvori i pusti ga u kuću – sama je – Lurie se predstavlja i shvaća da ona ne zna tko je on.

"Ne kaže, poznajem tvoju sestru, dobro je poznajem. Ali misli: voće istoga stabla, sve do najintimnijih detalja, vjerojatno. Pa ipak s razlikama: drukčije pulsiranje krvi, drukčije potrebe strasti. Njih dvije u istom krevetu: iskustvo dostojno kralja." (164)

Lurie isprva ne igra ulogu pokajnika koji dolazi tražiti oprost. Ustvari, on ni sam ne zna što želi i koja mu uloga pristaje jer je situacija u kojoj se nalazi nova. Nakon susreta s mladom sestrom odlazi u školu u kojoj radi otac. Objašnjava ocu svoju stranu priče i kaže da je došao reći "što mi je na srcu." (165) No to što mu je na srcu ostaje neizrečeno, a njegova prava namjera ostala bi nerealizirana da otac nije shvatio što Lurie želi i pozvao ga na večeru u svoju kuću.

"Gospodine Lurie", kaže Isaacs, 'ima li još nešto što mi želite reći, osim priče o vama i Melanie? Spomenuli ste da vam je nešto na srcu.' 'Na srcu? Ne. Ne, svratio sam samo da saznam kako je Melanie.'" (167)

I na večeri je slično, Lurie dvaput želi otići, ali Isaacs ga oba puta zaustavlja.

"Čekajte, ostanite trenutak," kaže Isaacs. Sami su. Više ne može okolišati. 'O Melanie', kaže. 'Da?' 'Još samo jedna riječ, i onda sam gotov. Moglo je ispasti drukčije između nas dvoje, vjerujem, unatoč godinama. Ali postojalo je nešto što nisam uspio omogućiti, nešto' – traži riječ – 'lirsko. Nedostaje mi lirskog. Upravljam ljubavlju i predobro. Čak i kad gorim, ne pjevam, ako me razumijete. Za što mi je žao. Žao mi je zbog svega što je vaša kći morala proći. Imate prekrasnu obitelj. Ispričavam se za tugu koju sam prouzročio vama i gospođi Isaacs. Tražim vaš oprost. (...) 'Tako', kaže Isaacs, 'konačno ste se ispričali. Pitao sam se kada će to doći.'" (171)

Nakon puno oklijevanja i patosa riječi isprike naposljetku su izrečene. No Lurie se mora suočiti s novim problemom: Isaacs nije zadovoljan samo isprikom, on želi nešto konkretno, želi znati što je

Lurie iz cijelog slučaja *naučio*.<sup>135</sup> Isaacs u cijelu stvar pokušava uvesti Boga – kao jamca Lurieeve iskrenosti – ali Lurie ne vjeruje, pa Isaacs – kao ni etički odbor – nema načina uvjeriti se u iskrenost njegova čina. Za to neće dostajati ni teatralno spuštanje na koljena pred gospodom Isaacs. Tek će telefonski poziv zaustaviti klizanje i neizvjesnost te time još jednom potkopati sam značaj Lurieeva čina.

"U jedan sat ima poziv u hotelskoj sobi. To je Isaacs. 'Zovem da vam zaželim snage za budućnost.' Pauza. 'Postoji pitanje koje vam nisam uspio postaviti, gospodine Lurie. Vi se ne nadate da ćemo intervenirati u vaše ime na Sveučilištu?' 'Intervenirati?' 'Da. Da vas vrate, naprimjer.' 'To mi nije palo na pamet. Završio sam s fakultetom.'" (173-4)

Lurieev čin usloženjen je i činjenicom da on tijekom razgovora – iznerviran time što Isaacs, kao i etički odbor, propituje njegove motive – spoznaje da ne voli Isaacs. "Sad je siguran u to: on ne voli ovog čovjeka, ne voli njegove trikove." (173) Tako Lurieeva isprika biva podrivena jer Isaacs sumnja u njezinu iskrenost, u iskrenost Lurieeve namjere, a potonji mu, kako bi umanjio važnost svog čina,

---

<sup>135</sup> Slično kao i pred etičkim odborom, Lurie mora *dokazati* iskrenost svog čina. Nije dovoljno njegovo priznanje afere s Melanie – i lažiranja podataka o prisutnosti na predavanju i kolokviju – odnosno njegova obrana bez obrane – on odmah priznaje obje pritužbe – od njega se traži ispovijest i pokajanje. Farodia Rassool, članica odbora, govori: "Profesor Lurie priznaje krivnju, ali ja se pitam: prihvaća li on svoju krivnju ili je to puka formalnost, s nadom da će slučaj biti pokopan ispod papira i zaboravljen." (50) Lurie popušta i proširuje svoj iskaz nekom vrstom ispovijesti. Ali to opet nije dovoljno jer njegovo objašnjenje motiva čina – "postao sam sluga Erosa" (52) – iskrenost ispovijesti, ni približno ne zadovoljava Farodiu. "Da, on kaže, kriv je; ali kad tražimo specifičnosti, onda on odjednom ne priznaje zlostavljanje mlade žene, nego samo nagon kojemu se nije mogao oprijeti, bez spominjanja boli koju je prouzročio, bez spominjanja duge povijesti iskorištavanja kojega je ovo dio." (53) Odbor ne želi samo (pravno) priznanje krivnje nego i (moralno) pokajanje, što znači da predmnijeva da posjeduje autoritet kojim će procijeniti iskrenost ispovijesti i time zaustaviti daljnje klizanje. No znamo otprije da Coetzee ne vjeruje u mogućnost uspješnog okončanja sekularne ispovijesti; tu mogućnost ima jedino crkvena ispovijed s Bogom kao konačnim autoritetom. "Vrlo dobro. Iskoristio sam svoju poziciju vis-a-vis gospodične Isaacs. Bilo je to pogrešno. Pogriješio sam i žalim zbog toga. Je li vam dovoljno dobro?" 'Pitanje nije je li dovoljno dobro za mene, profesore Lurie, pitanje je je li to dovoljno dobro *vama*? Odražava li to vaše iskrene osjećaje?' Odmahuje glavom. 'Rekao sam vam riječi, sada želite više, sada želite da demonstriram njihovu iskrenost. To je smiješno. To je izvan dosega zakona. Čuo sam dosta. Vratimo se mi na pravila. Priznajem krivnju. To je to dokle sam spreman ići.' (54-5)

sam za to daje povoda: Lurie naime govori da je bio u prolazu i da je zato svratio. Isaacs to koristi za vrijeme večere i pokušava "uhvatiti" Luriea koji sad priznaje da je bio neiskren i da je njegov čin bio planiran. Cijela *izvedba* susreta isprike inscenirana je ustvari kao promašeni susret kako bi se umanjio njegov značaj, odnosno mogućnost da mu se jednoznačno pripiše moralna vrijednost. Lurie želi reći što mu je *na srcu*, ali istovremeno ne zna što je to. (165) Isaacs pak sumnja u iskrenost Lurieeva motiva, pa pokušava zaustaviti neizvjesnost uvodeći Boga – "Pitanje je što Bog želi od vas, osim što vam je žao?" (175) – no budući da Lurie ne vjeruje, ne uspijeva. Lurie se ispričava, ali isprika mu je isti mah zasjenjena mogućnošću skrivenih motiva za koje ga sumnjiči Isaacs i u koje ni sam u potpunosti nije siguran. Važnost je cijelog susreta na taj način umanjena, a sam čin isprike *gotovo* poništen.

Međutim iz ovako suprotstavljenih perspektiva – Isaacsove i Lurieeve – iz nemogućnosti da se Lurieevu činu jednoznačno pripiše pozitivno značenje, nastaje kompleksna etička situacija u koju je čitatelj uvučen i koju sam mora riješiti. Coetzee to odbija učiniti za njega: Lurie se ispričava, ali istovremeno žali za vezom s Melanie, mašta o mlađoj sestri, ne voli Isaacsu. No to ne umanjuje činjenicu da se došao ispričati, da prihvća "stanje osramoćenosti" (176) kao kaznu za svoj čin. Njegovo padanje na koljena pred majkom i kćeri, potpuno neočekivano i neobjašnjivo, možda jest ponešto teatralno, ali ono svakako ima važnost i određenu simboliku. Pogotovo ako se usporedi s hladnim Lurieem s početka romana.



## Dezidentifikacija kao preduvjet novog početka

Levinas tvrdi da je za iskreni etički susret s drugim nužno izaći iz sebe, dezidentificirati se i staviti u službu Drugog. Međutim u njegovoj je koncepciji Drugi apsolutan *ideal* i kao takav bez određenja. U Coetzeevoj verziji susreta taj je Drugi (Isaacs) itekako živ i prisutan. On sumnja i ne vjeruje, traži dokaze, nezadovoljan je onime što subjekt (Lurie) čini. Daleko smo od Levinasova zahtjeva za potpunom dezidentifikacijom i podčinjavanjem, ali određeno je otvaranje inicirano. Svaka je, pa i ona najneznatnija, promjena izuzetno teška i ništa ne jamči da će se uopće dogoditi. U Lurieevu slučaju ona se događa, ali samo do određene granice. Što ne znači da je zanemariva, već jedino sugerira da uvijek treba imati na umu međusobne razlike uvjetovane iskustvom.

S druge se strane čini da Coetzee upravo tematizacijom Levinasova nemogućeg zahtjeva o potpunoj dezidentifikaciji izaziva najviše prijepora. Nije li Lucyinu odluku da pristane na Petrusove uvjete i zadrži dijete iz silovanja moguće čitati kao jedan takav čin dezidentifikacije? Ona ustraje u svojoj odluci da ostane na zemlji i rodi dijete, pa makar to značilo potpunu *ovisnost* o Drugome – Petrusu, koji joj nudi formalni brak i zaštitu, a zauzvrat dobiva njezinu zemlju. Iz svake racionalne perspektive to je teško objašnjiv čin. Lurie je zaprepašten njezinom odlukom, ali je na kraju – unatoč tomu što ju i dalje ne odobrava – prihvaća. Mora je prihvatiti jer je to jedini način da je ne izgubi. On se mora odreći očinskog autoriteta i pustiti Lucy da sama odlučuje o svom životu. Sve dok svoj odnos s kćeri podvrgava vlastitim vrijednosnim kriterijima – koje ona najčešće ne ispunjava<sup>136</sup> – on ne može uspjeti. Prihvaćanjem – koliko god teško i razočarano – njezine odluke, njezine drugosti, Lurie ostavlja otvorenom mogućnost da taj odnos uspije. Samo mogućnost, bez jamstva.

---

<sup>136</sup> Dijete obrazovanih roditelja koje izabire život na selu; ženstvenost – Lucy ne polaže onoliko pažnje na izgled koliko bi prema kriterijima svog oca trebala; Lucy je lezbijka, što je, naravno, u potpunoj suprotnosti s Lurieem kao bivšim hetero-"predatorom"; Lucy je živjela u komuni i voli životinje, dok Lurie voli samoću i potpuno je, u početku, indiferentan prema njima.

"Kako ponižavajuće", kaže on napokon. 'Tako visoke nade, i da završi ovako.' 'Da, ponižavajuće je, slažem se. Ali možda je to dobra točka da se počne ispočetka. Možda je to ono što moram naučiti prihvatiti. Započeti na nultoj točki. Bez ičega. Ne: bez ičega ali. Bez ičega. Bez dokumenata, bez oružja, bez vlasništva, bez prava, bez dostojanstva.' 'Kao pas.' 'Da, kao pas.'" (205)

*Kao pas*, to su posljednje riječi koje izgovara K u *Procesu* prije nego što ga zakolju, a pripovjedač dodaje, "kao da će ga sramota nadživjeti." U Kafkinu romanu zakon je taj koji nepravедno progoni i ubija; u Coetzeevu zakon je izuzet kao opcija. Njegova je nadležnost osporena samom činjenicom da Lucy odbija prijaviti silovanje. Međutim unatoč toj prividnoj isključenosti on je zapravo u pozadini svega zato što njegova povijest, povijest njegovih nepravdi, i dalje upravlja i određuje uvjete sadašnjosti. O tome govori Lurie kad mu Lucy u autu prvi puta priča što se taj dan dogodilo.

"Čeka nastavak [Lucyine priče], ali nema više, zasad. 'To je kroz njih progovorila povijest', napokon progovara. 'Povijest nepravde (wrong). Misli o tome na taj način, ako pomaže. Možda se činilo osobno, ali nije bilo. Došlo je od predaka.'" (156)

Radikalnost Lucyine geste leži u činjenici da je ona spremna prihvatiti tu povijest – "Želiš se poniziti pred poviješću." (160), kaže joj Lurie u pismu – sa svim njezinim posljedicama, kao vlastitu odgovornost. Neprijavlјivanjem silovanja Lucy političkome uskraćuje mogućnost reguliranja privatne sfere, čime se izlaže mogućim novim napadima. To je levinasovska gesta ogolјivanja i dezidentifikacije *par excellence*. Ona zna da je "označena" i da je "na njihovu teritoriju", ali svejedno želi ostati. Spremna je platiti cijenu za taj ostanak. Cijenu koju nitko od nje ne traži, koju je već platila. Ona ima izbor, može prodati farmu i otići. No ona želi ostati. A ostanak je moguć jedinu uz cijenu (nove) žrtve.

"Mislim da sam na njihovu teritoriju. Označili su me. Vratit će se po mene.' 'Onda nikako ne možeš ostati. 'Zašto ne?' Zato što bi im to bila pozivnica da se vrate.' Razmišlja dugo prije nego odgovori. 'Ali ne postoji li način da se na to gleda drukčije, David? Što ako...što ako je *to* cijena koja se mora platiti da bi se ostalo? Možda oni tako gledaju na to; možda bih i ja također tako trebala na to gledati. Oni me vide kao da im nešto dugujem. Oni sebe vide kao utjerivače dugova, skupljače poreza. Zašto bi mi bilo dozvoljeno ostati bez plaćanja? Možda je to ono što si govore.'" (158)

Cijena i dug međutim nisu tako jednoznačni kako bi se moglo pomisliti iz navedenog citata. Kad se nakon napada vrate na farmu, Lucy odbija takvo tumačenje napada.

"Misliš li da se pokornim prihvaćanjem onoga što ti se dogodilo razlikuješ od farmera poput Ettingera? Misliš li da je ono što se dogodilo ovdje bio ispit: ako prođeš, dobivaš diplomu i propusnicu za budućnost, ili znak koji ćeš obojati iznad vrata pa će te pošast zaobići? To nije način na koji osveta djeluje, Lucy. Osveta je kao vatra. Što više proždire, to je gladnija.' 'Prestani, David! Ne želim slušati taj govor o pošasti i vatri. Ne pokušavam se samo spasiti. Ako to misliš, u potpunosti griješiš.' 'Onda mi pomози. Pokušavaš li postići neku vrstu osobnog spasenja? Nadaš li se da možeš okajati zločine prošlosti ispaštajući u sadašnjosti?' 'Ne. I dalje me ne razumiješ. Krivnja i spasenje su apstrakcije. Ja ne djelujem prema apstrakcijama. Dok se ne potruđiš to vidjeti, ne mogu ti pomoći.'" (112)

Lucyin ambivalentan odnos prema traumatskom događaju može se protumačiti stanjem šoka i malim vremenskim razmakom od samog napada. Razgovor iz gornjeg citata događa se nedugo nakon napada dok je šok još prevelik. No i prvi odgovor također je još uvijek pod utjecajem traume. Iako je prvi put u stanju s ocem razgovarati o samom činu silovanja, ona još uvijek nije proradila sam događaj. Razgovor je dio procesa u kojem pokušava naći rješenje i *vratiti se iz mrtvih*, kako će mu odmah nakon razgovora u autu odgovoriti u pismu. U tom trenutku čini se da je jaz koji ih razdvaja nepremostiv.<sup>137</sup> Nakon razgovora u autu dolaze na imanje gdje joj Lurie gura pisamce ispod vrata. "Nalaziš se na rubu opasne pogreške. Želiš se poniziti pred poviješću. Ali cesta koju slijediš je pogrešna." (160) Lucy mu, također u poruci, odgovara.

"Dragi David, nisi me slušao. Ja nisam osoba koju poznaješ. Ja sam mrtva osoba i još uvijek ne znam što će me vratiti u život. Sve što znam jest da ne mogu otići. (...) Da, cesta koju slijedim možda je pogrešna. Ali ako sada odem s farme, otići ću poražena i osjećat ću okus tog poraza ostatak svog života." (161)

Lurie ne čuje i ne vidi kćer – u pismu ga uspoređuje s jednim od tri majmuna, onim koji zatvara oči. Točnije, on ustrajno vjeruje da je njezina odluka čin iskupljenja i žrtve. Lucy i sama u jednome trenutku razmišlja tako, čime samo učvršćuje njegovo (pogrešno) uvjerenje. Ona treba vremena da iz traume koju je doživjela stvori vlastitu priču koja će joj pomoći da premosti jaz između traumatskog događaja i budućnosti. Okolnosti pod kojima će se to dogoditi – ili neće – mora iznaći sama. Lurie je toga svjestan,<sup>138</sup> ali inzistiranjem na odlasku s farme, na vlastitoj interpretaciji događaja, on ne

---

<sup>137</sup> Lurie će se uskoro vratiti u Cape Town.

<sup>138</sup> "Strpljivo, tiho, Lucy mora iznaći svoj vlastiti put iz tame na svjetlo." (107)

dopušta Lucy njezinu priču. Njegova je gesta razumljiva, pa čak i očekivana. U svojoj dvostrukoj ulozi, oca i su-žrtve, želi zaštititi kćer. Kao sudionik cijelog događaja on je uvjeren da ima pristup cjelini traumatskog događaja; kao otac on polaže pravo na to da zna što je najbolje za njegovu kćer. Međutim upravo u tome leži problem nerazumijevanja: Lurie ne uviđa da mu je uskraćena i cjelina događaja i kćerina drugost. U trenutku silovanja on je zaključan i bez svijesti u zahodu, on nije bio tamo, u Lucyinoj sobi, ne zna što se dogodilo. U razgovoru s Bev Shaw govori: "'Znam kroz što je Lucy prošla. Bio sam tamo.' Širom otvorenih očiju gleda u njega. 'Ali ti nisi bio tamo, David. Rekla mi je. Nisi.'" (140) Ista uskraćenost paralelno se odvija na i strukturnoj razini romana: budući da je Lurie jedini fokalizator, ni čitatelj nema pristup onome što se dogodilo, dakle Lucyinoj drugosti. I on je u poziciji da svoje zaključke temelji na Lurieevu posredovanju. Njegova je slijepa pjega nešto manja jer već na neki način "poznaje" Luriea, pa može biti oprezniji u prihvatanju njegovih mišljenja. Time nesigurnost i neizvjesnost oko *ispravne* odluke neće nestati – teško je ne složiti se s racionalnom i logičkom stranom Lurieeva argumenta. No uspostavljanjem korelacije između Lucyina silovanja i Lurieeva odnosa s Melanie takva je argumentacija i sama problematizirana.

"Ona se ne opire. Samo se uskraćuje, odvraća usne, odvraća oči. Dopušta mu da je položi na krevet i razodjene: čak mu i pomaže podižući ruke i potom bokove. Prolaze je mali drhtaji hladnoće; čim ostane gola, zavlači se pod poplun kao krtica pod zemlju i okreće mu leđa. Ne silovanje, ne posve, ali neželjeno svakako, neželjeno do srži. Kao da je odlučila omlitavjeti, umrijeti u sebi za vrijeme trajanja, poput zeca kad mu se čeljusti lisice zatvore oko vrata. Tako da izgleda kao da se sve što joj je učinjeno odvijalo takoreći negdje daleko. (...) [k]ad dođe do auta, obuzet je takvom utučenošću, takvom tupošću da sjedi poguren nad volanom, nesposoban da se pomakne. Pogreška, velika pogreška. U ovom trenutku, u to ne sumnja, ona se, Melanie, pokušava očistiti od toga, od njega. Vidi ju kako puni kadu, zakoračuje u vodu zatvorenih očiju kao mjesečar. I on bi volio kliznuti u vlastitu kadu." (25)

Autoritet Lurieeve logičke argumentacije osporen je činjenicom da je i on sam sukrivac i počinitelj nasilja nad ženama. Zbog toga je uostalom izbačen i s fakulteta. Tako ne progovara povijest samo kroz crne silovatelje nego i kroz samog Luriea: povijest i patrijarhalne i spolne i rasne diskriminacije.<sup>139</sup> Možda su uloge i distribucija moći u novoj Južnoj Africi drukčije postavljene, ali i

---

<sup>139</sup> Potonja najjasnije progovara kroz Luriea kada uhvati jednog od trojice silovatelja, dječaka Polluxa, koji sada živi s Petrusom, kako kradomice gleda Lucy kroz prozor kupatila. Lurie je izvan sebe, tuče dječaka i koristi diskriminatorne

dalje je na djelu ista logika nasilja koja je i proizvela ovakvo stanje. Ovaj puta u obliku osвете za počinjene nepravde. Povijest kao odsutni uvjet razumijevanja sadašnjosti, ali i njezina promašivanja, ponavljanja pogrešaka. Lucy pokušava naći izlaz iz zatvorenog kruga nasilja odbijajući tu logiku.

---

fraze iz kolonijalno-aparthejskog razdoblja. "Dlan njegove ruke pogađa ga u lice. *'Ti svinjo!'*, urla i udara ga drugi put, tako da posrne. *'Ti prljava svinjo!'* (...) Riječ još odzvanja u zraku: *svinjo!* Nikada još nije osjetio takav elementarni bijes. Želio bi dječaku dati što zasluđuje: poštene batine. Fraze koje je izbjegavao cijeli život odjednom se čine opravdane i točne: *Nauči ga lekciju, Pokaži mu gdje mu je mjesto.* Tako dakle to izgleda, misli! Tako izgleda biti divljakom!" (206) Lurie se poslije stidi svog čina.

## Kao pas – životinjsko kao etičko

Iako Lurie koristi metaforu psa kako bi (cinično) istaknuo životinjsko poniženje i sramotu koju Lucy (nepotrebno) preuzima na sebe, narativna linija koja prati njegov odnos prema životinjama istovremeno poništava takvo razumijevanje. Životinjsko nije negativan član opreke životinjsko-ljudsko. Ustvari, implicirana diskriminacija životinjskog u potpunoj je suprotnosti s promjenom koju u susretu s njima Lurie doživljava. On od potpuno indiferentnog postaje emotivno uvučen u odnos s njima. Rad u klinici s Bev Shaw mijenja Luriea i njegov stav prema životinjama. Kad Petrus za svoju zabavu dovede dvije ovce i zaveže ih za ogradu, tako da ih Lurie vidi, potonji je uznemiren.

"Petrus nas je pozvao na zabavu", kaže joj. "Zašto radi zabavu?" "Zbog prijenosa zemlje, rekla bih. Prvi dan sljedećeg mjeseca bit će službeno. To je veliki dan za njega. Morali bismo se barem pojaviti, odnijeti im poklon." "Zaklat će dvije ovce. Ne bih pomislio da će dvije ovce biti dovoljne." "Petrus je škrtica. U stara vremena bio bi vol." "Nisam siguran da mi se sviđa način na koji radi stvari: dovodi životinje za klanje kući da se upoznaju s ljudima koji će ih jesti." "Što bi ti htio? Da se klanje dogodi u klaonici, tako da ne moraš misliti o njemu?" "Da." "Probudi se, David." "Ovo je selo. Ovo je Afrika." (124)

Međutim Lurie je i dalje uznemiren. Odlazi do ovaca i premješta ih kako bi mogle piti i pasti. Sljedećeg dana ovce su opet na mjestu gdje ih je Petrus zavezao.

"Razmišljao je da otkupi ovce od Petrusa. Ali što će time postići? Petrus će samo iskoristiti novac da kupi nove životinje za klanje, a u džep spremi ostatak novca. I, uostalom, što će s ovicama jednom kad ih otkupi iz ropstva? Osloboditi ih na državnoj cesti? Zatvoriti ih u pseće kaveze i hraniti ih sijenom? Čini se da je između njega i dvije perzijske ovce nastala veza, ne zna kako. Ne veza privrženosti (affection). Ne radi se čak ni o vezi s ove dvije konkretno, koje ne bi mogao izdvojiti iz stada na polju. Pa ipak, odjednom i bez razloga, njihova mu je sudbina postala važna." (126)

Ta veza sa životinjama i rad u klinici odjednom postaju najvažniji dio njegova života. Što njegov odnos s kćeri postaje teži, to više vremena provodi u klinici pomažući Bev. Što više slabi veza između njega i kćeri, to više jača ona između pasa i njega. Pukotina koja nastaje onim *odjednom* i *bez razloga* omogućuje Lurieu da u odnosu s psima poniženje i sramotu – i svoju i Lucyinu – ne samo prihvati nego i pretvori u paradigmu etičke obveze. Ono što ne želi prihvatiti u kćerinoj odluci da ostane *događa mu se* samome. Nesvjesna (i neželjena) dezidentifikacija i samorazvlaštenje,

prihvaćanje statusa potpunog autsajdera, s dna društvene ljestvice – "*harijana*". (146) Naime klinika se bavi i usmrćivanjem "suvišnih" pasa. Svake nedjelje Bev daje smrtonosne injekcije određenom broju "suvišnih", a Lurie joj pritom asistira. Cijeli je proces vrlo stresan i težak.

"Unatoč tišini i bezbolnosti procesa, unatoč dobrim mislima koje Bev misli i koje on pokušava misliti, unatoč vakuumiranim vrećama u koje vezuju nova mrtva tijela, psi u dvorištu njuše što se unutra događa. Oni spuštaju uši, podvlače repove, kao da i oni osjećaju sramotu umiranja; budući da se odupiru nogama, mora ih se vući ili gurati ili nositi preko praga." (143)

Lurie je duboko dirnut i potresen.

"Mislio je da će se naviknuti. Ali to nije ono što se događa. Što većem broju ubijanja asistira, to je razdražljiviji. Jedne nedjelje uvečer, vozeći se kući u Lucyinu kombiju, on zapravo mora stati kraj ceste da se oporavi. Niz obraze mu teku suze koje ne može zaustaviti, ruke mu drhte. Ne razumije što mu se događa. Sve dosad bio je manje-više indiferentan prema životinjama." (142-3)

To je samo dio posla koji Lurie u klinici obavlja. Budući da Bev daje injekciju, njegova je dužnost da leševe pasa odveze do bolničke spalionice i tamo ih spali u peći. Ali kako peć nedjeljom nije u funkciji, ostaviti ih tamo značilo bi ostaviti ih zajedno s bolničkim otpadom, a "[o]n nije spreman priuštiti im takvu sramotu". (144) Zato leševe prvo vozi na imanje, a onda ih sutradan odvozi na spaljivanje. Tamo ih jednog po jednog stavlja na kolica i pokreće mehanizam koji ih odvozi u peć. Cijeli proces radi sam zato što su radnici – kako bi spriječili da se psi zaglave u kolicima zbog mrtvačke ukočenosti te spaljeni vrata iz peći – prije nego što bi stavili pse u kolica lopatama udarali vreće, kako bi psima slomili ukočene udove.

"Zašto je na sebe preuzeo ovaj posao? Da olakša teret Bev Shaw? Za to bi bilo dovoljno ostaviti vreće na deponiju i odvesti se dalje. Zbog pasa? Ali psi su mrtvi; i, uostalom, što psi znaju o poštovanju i sramoti? Za sebe dakle. Za svoju ideju svijeta, svijeta u kojemu ljudi ne koriste lopate da mrtvim tijelima daju prikladniji oblik za postupak." (145-6)

No ta je ideja svijeta moguća tek nakon što se prihvati uvjet koji njome upravlja i osvijesti vlastita uloga: prihvaćanje nužnosti usmrćivanja pasa. To je sjena koja priječi idealizaciju. I Bev i Lurie čine ono što nitko želi učiniti. Psi moraju umrijeti jer ih je previše, prema ljudskim a ne prema njihovim

kriterijima. Jedino što oni mogu učiniti jest da im omoguće što bezbolniju i dostojniju smrt. Jer inače bi to na sebe mogao preuzeti netko kome nije stalo.

"Hoće li svi oni umrijeti?" "Oni koje nitko ne želi. Njih ćemo uspavati." "I ti si ta koja obavljaš posao." "Da." "Ne smeta ti?" "Smeta mi. Duboko mi smeta. Ne bih voljela da to čini netko umjesto mene kome ne smeta. Bi li ti?" (85)

U klinici postoji jedan pas, "mladi mužjak s bolesnom lijevom stražnjom nogom koju vuče za sobom" (D, 215), koji mu je posebno drag, a i on psu.

"Ponekad kad čita ili piše, pušta ga iz kaveza da trčkara dvorištem, na svoj groteskni način, ili da mu drijema pod nogama. Nije 'njegov' ni u kom smislu; bio je oprezan da mu ne nadjene ime (iako ga Bev zove *Driepoot*); pa ipak osjeća ogromnu privrženost koja iz psa struji prema njemu. Posvojen je, proizvoljno, bezuvjetno; pas bi umro za njega, zna." (215)

Ali i on mora umrijeti. Može ga spasiti i produžiti mu život tjedan dana, ali neizbježno ne može izbjeći. Kad mu dođe vrijeme, učinit će za njega sve što može: unijet će ga u naručju, gladit će ga,

"i razmaknuti dlaku da igla može pronaći venu, i šaputat će mu i držati ga u trenutku kad mu, zbunjenom, pokleknu noge; i tada, kad je duša vani, složiti će ga i zatvoriti u njegovu vreću, i sljedećeg dana odvesti vreću u plamen i pobrinuti se da je spaljen, spaljen potpuno. Sve će to učiniti za njega kad njegovo vrijeme nastupi. Bit će to skroz malo, manje od malo: ništa." (220)

Bez iluzija, kao što je bez iluzija i Lucy. To manje od malo, to ništa, dio je osobne etike novog Luriea, izmijenjenog u odnosu na početak romana: ugledni sveučilišni profesor, snob, zavodnik, egzistencijalno situiran, na kraju romana postaje osramoćeni društveni marginalac s neizvjesnom budućnošću koji sve svoje vrijeme posvećuje napuštenim životinjama i pokušaju da kćeri bude potpora. I u oba slučaja ne može učiniti puno, može tek biti prisutan, utješiti, olakšati. Kao i za sebe. Nema zavaravanja, simbolički kapital uglednog profesora zamijenjen je novom ulogom minimalne egzistencije.<sup>140</sup> Neizvjesnost onoga što dolazi, Coetzeeeva najčešća riječ: *perhaps*. Budućnost je za druge koji, kao Lucy, vjeruju da mogu pretvoriti mržnju u ljubav.

---

<sup>140</sup> Attridge koristi izraz *minimal hope* u vezi sintagme "manje od malo: ništa" i Coetzeeve poetike općenito. Usp. (Attridge 2004, 189)



"Voliš li ga [nerodeno dijete] već?' Iako su riječi njegove, iz njegovih usta, zapanjuju ga. 'Dijete? Ne. Kako bih mogla? Ali hoću. Ljubav će doći – majka Priroda pobrinut će se za to. Odlučna sam u tome da budem dobra majka, David. Dobra majka i dobra osoba. I ti bi trebao pokušati biti dobra osoba.' 'Bojim se da je za mene prekasno. Ja sam samo stari robijaš što služi svoju kaznu. Ali ti samo daj, ionako si na kraju puta.' Dobra osoba. Nije loša odluka, za ovako tamna vremena." (216)

No ako je za dobru osobu prekasno, za dobrog oca nije. I novu ulogu: onu djeda. Unatoč svim problemima, otac i kćer nastavljaju izgrađivati odnos. Lurie je morao prihvatiti kćerinu odluku da ostane i rodi dijete kako bi tom odnosu dao šansu. Teška odluka koja uključuje odricanje od očinskog autoriteta i prihvaćanje novih pravila za novi početak. Na kraju romana to je naglašeno i simbolikom *posjeta* i *gosta*. Naime Lurie, prema prešutnom dogovoru, ne dolazi na imanje, ali se tamo jedan dan, nenajavljeno, pojavljuje. Lucy radi u vrtu i iznenađena je.

"Gdje je kamionet?', pita Lucy. Lice joj je crveno od rada i možda malo opaljeno suncem. Odjednom, izgleda zdravo. 'Parkirao sam ga i prošetao.' 'Hoćeš li ući na čaj?' Izgovara to kao da je gost. Dobro. Posjećivanje, vizitacija: novi odnosi, nov početak." (218)

Neuhvatljiva igra značenja nade, gubitka, početka i žrtve. Simbolika nevoljenog djeteta kao zaloga novog početka. Teškog i neizvjesnog, kao i K-ovo navodnjavanje žličicom. Lucy je uvjerena u ispravnost vlastite odluke, u mogućnost novog početka. Lurie nije, ali svejedno je prihvaća, nema drugog izbora. Bez ičega, na nultoj točki. To je i snažna gesta kojom roman završava. Simbolika žrtve i smrti, još jednom. Došao je red i na "njegovog" psa. Može ga ostaviti za sljedeću "seansu", ali ne želi. Svejedno je jer neizbježno ne može izbjeći: pas mora umrijeti. Lurie odustaje od njega. Nema jednostavnih rješenja, samo teški izbori koji podrazumijevaju teške odluke. To je naučio od Lucy. Od nje je morao odustati da bi je zadržao, od psa odustaje jer ga ne može zadržati. Još je teže jer ga pas voli, "umro bi za njega". Izdaja? Ali što onda s cijelim procesom usmrćivanja? Otvaranje i uznemirenje o kojem govori Bhabha, svatko sam mora pronaći odgovor.

"Otvara vrata kaveza. 'Dođi', kaže, čučne i raširi ruke. Pas pomiče svoj ozlijeđen zadnji dio, njuši mu lice, liže obraze, usne, uši. On ga ne sprečava. 'Dođi.' Noseći ga u naručju kao janje, ponovo vraća se u ordinaciju. 'Mislila sam da ćeš ga sačuvati još tjedan dana', kaže Bev Shaw. 'Odustaješ od njega?' 'Da, odustajem.'" (220)

## ZAKLJUČAK

Četvrt stoljeća pripovijedanja, koliko dijeli analizirane romane, pokazuje začudnu konstantu u Coetzeevu opusu: pripovijedanje kao oblik posredovanja traumatskog iskustva političke stvarnosti obilježene kolonizacijom i aparthejdom. To je pokušaj da se kroz pripovijedanje kritički sagleda vlastita, neželjena i povijesću nametnuta, uloga u tim procesima. Coetzeevo pripovijedanje svjedoči o neprestanom naporu da se traumatsko iskustvo svakodnevice na neki način pokuša proraditi fikcijom, no imajuću uvijek u vidu da su i položaj s kojeg se pripovijeda i forma kojom se to čini također obilježeni odnosima moći. To je uistinu ključni uvid i obilježje Coetzeeve po/etike. Kako pisanjem posredovati traumatičnu stvarnost te omogućiti Drugome njegov vlastiti glas? U Južnoj Africi ovo je pitanje imalo smisla samo ako je bilo izvedeno iz onog *glavnog*: kako srušiti aparthejd. Tada pitanje posredovanja stvarnosti i pitanje glasa postaju sporedni. Jedini relevantan odgovor umjetnosti na nasilje i nepravdu aparthejda onaj je koji tu nepravdu dokumentira, historizira, pokazuje svijetu.

Coetzee pak odmah u svom prvom romanu kreće drugim putem. Pisanje postaje način da se suoči s prošlošću, ali i da se potonja raskrinka kao ideološki konstrukt u službi manjine – kojoj i sam pripada. Uprizoren je proces koji će se, u različitim oblicima, pojavljivati u kasnijim romanima: spor između povijesti i književnosti, realizma i postmodernizma, između pragmatičnih političkih zahtjeva društvene svakodnevice i osobne etičke perspektive koja odbija pojednostavljenja na koja je sili prva. Kao što se može i pretpostaviti, u Coetzeevu slučaju to nije jednostavno spor između dviju opcija – pri čemu je ona druga, derridaovskim rječnikom, negativan i obilježen pojam – koji će se riješiti priklanjanjem jednoj od njih.

Coetzee je i sam – kao i većina njegovih likova – autsajder: i kulturni i etnički. Uronjen duboko u europsku književnu tradiciju i suvremenu književnu teoriju, on je posebno osjetljiv za sve ono što je u Južnoj Africi (bilo) irelevantno i sporedno: za sam status pripovijedanja i književne konvencije, za odnos pripovijedanja i povijesti, fikcije i faksije, za porozne granice između potonjih, za status tekstnih instanci, ušutkanu drugost itd. No istovremeno on ne može ignorirati društveno-političku

zbilju koja ga okružuje i zahtjeve koje pred njega postavlja, i kao čovjeka i kao pisca. Stvarnost koja je u potpunosti određena ozakonjenom rasnom diskriminacijom i društvenom nepravdom i koja prilično točno ilustrira tvrdnju Shoshane Felman da je "trauma – individualna, kao i društvena – temeljna realnost u pozadini zakona".<sup>141</sup> (Felman 2007, 204) Coetzee se u svojem pripovijedanju pokušava suočiti s tom traumom, na neki je način odjelotvoriti (acting out). Iz te perspektive mogu se čitati i Coetzeeevi metanarativni postupci potkopavanja statusa pripovijedanja, odnosno problematizacija jezične reprezentacije. Naime traumatsko iskustvo uvijek je nepotpuno i nedostupno žrtvi, a svaka njegova naknadna cjelovita reprezentacija oblik je ponavljanja nasilja.

"Jedini način na koji one [žrtve] mogu svjedočiti svoju traumu jesu bolne krhotine sjećanja ili tjeskobni snovi koji im poput nekakvih 'samrtnih rascjepa' zasijecaju u reprezentacijsku sposobnost. Kad se tako diskontinuirano iskustvo poveže u verbalnoj reprodukciji u cjelovitu priču, onda se to može protumačiti kao njegovo nasilno potiskivanje s naknadne pozicije suverenog subjekta koju kao žrtve doživljaja nismo mogli zauzimati." (Biti 2005, 14)

Zbog toga "autorefleksivni obrat koji će objelodaniti razliku između jezika i doživljaja" (14) čuva nesvodljivu drugost Drugoga/pripovijedanja. Tako se u Coetzeevim romanima traumatična svakodnevnica transponira u fikciju u čijem središtu se najčešće nalazi isto takav traumatičan događaj – smrt, ubojstva, bolest, mučenje, silovanje, tjelesne amputacije i sl. – koji začinje promjenu u glavnom liku dovodeći ga pritom u neočekivane odnose s drugima. A to je opet u uskoj vezi s uvidima Cathy Caruth koja govori o mogućnosti da se trauma razumije (i) kao "način na koji je nečija vlastita trauma povezana s traumom drugoga te način na koji trauma stoga može dovesti do susreta s drugim." (Caruth 1996, 8) Za Caruth, trauma nije samo "posljedica destrukcije nego i, najvažnije, enigma opstanka. Tek prepoznajući traumatično iskustvo kao paradoksalnu relaciju između destruktivnosti i preživljavanja možemo prepoznati nasljeđe neshvatljivosti u srcu katastrofalnog iskustva." (58) Coetzee je – kao i mnogi u Južnoj Africi, svatko na svoj način – svoju

---

<sup>141</sup> Osim na Felmaninim, daljnji izvodi o traumi – sažeti i pojednostavljeni za moje potrebe – temelje se na Bitijevim uvidima iz *Doba svjedočenja* i onima Cathy Caruth iz *Unclaimed Experience*.

enigmu opstanka pokušao posredovati pisanjem. Levinasovski susret s drugim kroz vlastitu traumu<sup>142</sup> o kojem govori Caruth događa se u svim njegovim romanima. I baš kao što je slučaj i s Levinasovim susretom i s traumatskim iskustvom, ishod tog susreta uvijek je neizvjestan. I to na obje razine, i dijegetičkoj i recepcijskoj. Neuspjeh na dijegetičkoj<sup>143</sup> ponavlja se i na recepcijskoj razini, ali sada s tom razlikom da, zbog uvida u cjelinu, čitatelj ima priliku protumačiti ključne događaje, reakcije i ponašanje lika ne samo prema onome što je u romanu ispriповijedano, iz perspektive glavnog lika, nego i prema onome što nije rečeno, odnosno prema onome što on ne vidi, što mu sam autor uskraćuje da vidi i zna.<sup>144</sup> Recimo, i u *Sramoti* i u *Barbarima* Coetzee uskraćuje – doslovno *zatvara vrata* iza kojih se događaju traumatični događaji mučenja i silovanja – pristup ključnim događajima.

No iako se i Magistratova i Lurieeva nastojanja da nastane položaj žrtve svaki puta iznova izjalovljuju, ti pokušaji zapravo nude mogućnost uspostavljanja analogija između izvornih činova nasilja i njihova ponašanja, u Magistratovu slučaju i sukrivnje i odgovornosti za njih. Izvorno fizičko nasilje i naknadni pokušaj njegova utjelovljenja nisu isti, no potonja gesta, svojom nasilnom interpretacijom, oduzima (ponovo) žrtvi mogućnost vlastita glasa. I opet, to je opasnost s kojom je suočen i sam autor: paradoksalna situacija u kojoj pokušava obespravljenom drugom omogućiti

---

<sup>142</sup> Ne treba zaboraviti da je i Levinas u svojoj zreloj fazi inzistirao upravo na traumatičnom iskustvu susreta s Drugim pri kojem se subjekt potpuno dez-identificira, izlazi iz sebe i podčinjava drugome, postaje njegov talac, što je vrlo slično razlamanju identiteta koji se događa pri traumatskom iskustvu.

<sup>143</sup> Najčešće povezan s nemogućnošću lika da spoznajno zaposjedne Drugoga, da pribiva izvornom događaju čija mu traumatičnost priječi da nastavi s dotadašnjim načinom života, ili s nemogućnošću da se probije onkraj šutnje Drugoga.

<sup>144</sup> To je gesta koju Coetzee rabi u većini svojih romana: inzistiranje na nemogućnosti da se zauzme mjesto Drugoga, da se preuzme njegovo iskustvo, govori umjesto njega itd. U *Barbarima* i *Sramoti* radi se o nemogućnosti zauzimanja pozicije Drugoga – u prvom mjesta mučenja i boli, u drugome položaja silovane žene. U *Životu* ta je gesta i metanarativno uprizorena doktorovim neuspjelim pokušajem da "odredi značenje" K-u, u *Foeu* Petkovom šutnjom; u *Željeznom dobu* situacija je slična onoj u *Životu*, naime Vercueil svojom iznenadnom i neočekivanom pojavom u životu Mrs Curren dobiva presudnu ulogu, a da pritom ostaje gotovo potpuna nepoznanica – kao i K u životu doktora. S druge strane Mrs Curren ne dijeli s doktorom nasilno-asimilacijski poriv spoznavanja, ali, sve do njegova ubojstva, nije u stanju prihvatiti drugost – ovdje se zapravo radi o manjku ljubavi – ubijenog dječaka.

njegov vlastiti glas kroz medij (pripovijedanja) koji svaki takav pokušaj unaprijed čini trbuhozborstvom. Gesta, u konačnici, neizbježno osuđena na neuspjeh, no koja je unatoč tomu neizmjerljivo važna jer u sebi nosi etički potencijal poštovanja drugosti, a time i polazište za drukčije poimanje političkog. Konkretno, to je situacija u kojoj Coetzee odbija zauzeti spoznajno nadmoćnu poziciju u odnosu na likove čija je drugost u pitanju, koji odbija govoriti umjesto njih i za njih jer smatra da za to nije ovlašten, nego radije pokušava kroz različite pripovjedne strategije, kroz šutnju, njihov otpor i sl., upozoriti na radikalni jaz koji odvaja subjekt od drugosti Drugoga. Gesta slična Levinasovim pojmovima *kazivanja* i *kazanog*, samog čina govorenja licem u lice kao paradigme etičkog poštovanja Drugoga, i izgovorenoga koje istovremeno briše etiku jer podliježe, kako tvrdi Levinas, spoznajnim konceptima i ontologiji. Ako Levinasove pojmove pročitamo kao ustrajan i neprekinut napor da se ispod svakodnevnog, pragmatičnog i neizbježnog društveno-političkog djelovanja (*kazanog*) očuva drugost drugog čovjeka (*kazivanje*), onda i Coetzeevo pripovijedanje možemo čitati kao jedan takav projekt.

No za razliku od Levinasa kod kojeg je etika i ishodišni pojam i krajnji cilj, dakle pojam koji definira i od kojeg se definiraju svi ostali, Coetzee u svojem pripovijedanju ne privilegira etičko. To ima veze i s njegovim dekonstrukcijskim uvidom u obilježen/negativan član binarne opreke<sup>145</sup> (političko-etičko), no još više s različitim žanrom u kojem piše. Coetzeeu fikcija pruža znatno više mogućnosti za inscenaciju različitih situacija u kojima se pojmovi političkog i etičkog međusobno isprepleću u "konkretnim" situacijama, gdje jedan pojam – najčešće političko – ima vodeću ulogu i moć – dok se drugi javlja tek naknadno, kao odgovor na nasilje prvog, čime ne preuzima njegovu ulogu, nego ga na neki način preopisuje i nadopunjuje. S druge strane privilegiranje bilo kojeg pojma značilo bi prihvatiti bilo ideološka ograničenja (političko) bilo pristati na nadmoćnu poziciju didaktičara (etičko). Političko u Coetzeevim romanima jest dominantan pojam, uvijek povezan s moći, koji određuje uvjete "igranja igre". Ali to ne znači da je svaki odgovor na njegovo nasilje etički čin. Budući da političko određuje cjelokupno polje djelovanja, neki su odgovori unaprijed ukalkulirani u njegovu ekonomiju. Nije dovoljno spoznati vlastitu sukrivnju i suodgovornost, imati

---

<sup>145</sup> Usp. (Coetzee 1992, 200)

lošu savjest ili živjeti u sramoti. Za istinsku promjenu potrebno je traumatsko iskustvo tjelesne boli. Ne u Levinasovu (teološkom) smislu preuzimanja tuđe patnje, nego kao preduvjet razumijevanja tuđe boli. Kad se to dogodi, kad lik na vlastitom tijelu osjeti što je prošla (nevina) žrtva, događa se mogućnost promjene. Mogućnost, jer političko tim činom nije ništa manje moćno. Osim toga cijena koju treba platiti je previsoka da bi se etičko nametnulo kao samorazumljiv izbor.<sup>146</sup>

No iako nova izborena pozicija nije nikakva pobjeda, ona ipak omogućuje tlo za nov početak ili iskupljuje, barem djelomično, za teret prošlosti. Međutim još je važnije da izborena pozicija nije protuodgovor nasilju političkog. Za takvo što bila bi potrebna moć za primjenu novog etičkog ideala/principa kao nove vrijednosti na kojoj će se odsad temeljiti ljudski odnosi. A Coetzeevi likovi (autsajdera) tu moć nemaju, političko i dalje u potpunosti određuje odnos snaga. Na po/etičkom planu to znači da književnost nije odgovor politici, da prva nema sposobnost mijenjanja i postavljanja uvjeta funkcioniranja druge, ili barem ne u nekoj znatnijoj mjeri. To je u skladu s Coetzeevim odbijanjem propisanih obrazaca pisanja i "borbe" koju bi potonje trebalo predstavljati. No ako književnost i nema snagu mijenjanja svijeta/politike, male i osobne "pobjede" koje često izboravaju likovi njegovih romana važne su jer označuju trenutak u kojem osobna (etička) sfera nadvladava javnu (političku) i nudi mogućnost alternative nasilju potonje. Već je rečeno, teško ostvariv ideal s obzirom na kontekst i moć političkog u kojem djeluju njegovi likovi. Zato se često čini kako oni nemaju snagu, ne nude dobar primjer i slično. Što je prilično točno ako se političko-etički odnosi promatraju prema uvjetima koje određuje politika: moć i pravo jačega da nametne vlastite uvjete funkcioniranja stvarnosti. Moć je političkog, kaže Judith Butler, što "djelomično funkcionira kroz regulaciju onoga što se može pojaviti, što se može čuti." (Butler 2004, 147) Upravo taj primat i taj naizgled uobičajen način funkcioniranja stvarnosti dovode u pitanje Coetzeevi romani. Levinasovski moment ogoljivanja i napuštanja dominantne pozicije, heteronomija umjesto autonomije.

---

<sup>146</sup> To je pitanje koje i sam Coetzee postavlja: "Zašto netko izabire stranu pravde kad mu nije u interesu da to učini? Magistrat daje prilično platonski odgovor: zato što smo s idejom pravde rođeni." (Coetzee 1992, 394-5)

Svako čitanje ujedno je iznevjeravanje i konstrukcija. Coetzee tom iznevjeravanju i konstrukciji u svojem pripovijedanju poklanja posebnu pažnju. Čak i ako zanemarimo neizbježno nasilje odabiranja (i izostavljanja) i organiziranja pojedinih aspekata teksta prema odabranom poetičko-filozofskom obrascu, čitanje Coetzeeevih romana mora se suočiti s još jednim izazovom. Naime budući da upravo računa na tu konstrukciju i iznevjeravanje, on je čini dijelom svojih romana. Kao i čitanje, i pisanje je (nužno) vrsta iznevjeravanja, svjesnog ili nesvjesnog, pa Coetzee pažljivo konstruiranim isprepletanjem sadržaja i forme pokušava što je više moguće umanjiti posljedice tog iznevjeravanja. U njihovu međuodnosu postaje jasno da su ulog potisnuti glasovi obespravljena Drugog, nepoznatljiva drugost koja kroz pisanje zahtijeva vlastiti glas. Paradoksalna situacija u kojoj joj autor posredovanjem, obilaznicom kroz pisanje pokušava to omogućiti, svjestan da joj je istovremeno i glavna "smetnja". Coetzee taj problem pokušava riješiti tako što taj (neizbježni) vlastiti neuspjeh, ili vrstu nasilja, čini dijelom romana. Postoji nepremostiva granica između sebstva i drugoga, između vlastitog i tuđeg iskustva, a koju njegovi likovi u procesu romana tek trebaju razumjeti. Isto vrijedi i za odnos čitatelja i teksta. Na neki način radi se o produljenoj izvedbi teksta, o tome da je prvi već uokviren drugim.

I moje interpretativne sheme ravnaju se pokušajem razumijevanja onoga što je konstitutivno nepoznatljivo, drugosti koja, da bi to i ostala, mora ostati nekom vrstom tajne koju treba poštovati. Srećom, Coetzeeev romani i bez ovog priznanja uspješno se brane i otimaju svim takvim pokušajima konačnog zaposjedanja. Koji god da se njihov aspekt promatra i koliko god pažljivo i iscrpno, on se nikada ne može u potpunosti iscrpiti, svako uključivanje različitih perspektiva istovremeno je isključivanje drugih mogućih. Čini se da je to jedan od razloga velikog zanimanja koje pobuđuju i često oprečnih mišljenja o njima. Jedan od, ali sigurno ne i najvažniji. Koliko god ono bilo izazov kritičarima, Coetzeeovo je pripovijedanje prije svega estetski doživljaj. Za pisanje ovoga rada to je iskustvo bilo odlučujuć poticaj. U njegovu kritičku uobličavanju bilo je teško održati distancu i željenu objektivnost nužne za ovakav tip rada. Nadam se da sam u tome, unatoč "zaraženosti" i (mogućim) povremenim iskliznućima, na koja nisam mogao utjecati jer su bila izazvana izvedbom tekst(ova), ipak uspio. Ili barem uspio u dovoljnoj mjeri da ona ne narušavaju vjerodostojnost mog

čitanja i pokušaja da posredujem glas dosad utišane drugosti, ponavljajući gestu Coetzeeva pripovijedanja.



## BIBLIOGRAFIJA

Anić, Vladimir. *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi Liber, 1991.

Attridge, Derek. *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*. University of Chicago Press, 2004.

—. »"To speak of this you would need the tongue of a god": On Representing the Trauma of Township Violence.« Mengel, E. i M. Borzaga. *Trauma, Memory, and Narrative in the Contemporary South African Novel*. Brill/Rodopi, 2012.

Attwell, David. *J. M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*. Berkley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1993.

Barthes, Roland. *Mitologije*. Prev. Morana Čale. [1957]. Zagreb: Naklada Pelago, 2009.

—. *Svijetla komora*. Prev. Željka Čorak. [1980]. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2003.

Bauman, Zygmunt. *Modernity and the Holocaust*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

—. *Postmodern Ethics*. Oxford-Cambridge: Wiley-Blackwell, 1993.

Beck, Roger B. *The History of South Africa*. Westport-London: Greenwood Press, 2000.

Biti, Vladimir. *Doba svjedočenja: tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*. Zagreb: Matica hrvatska, 2005.

—. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska, 2000.

Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London-New York: Verso, 2004.

Carroll, David. »Pripovjedni tekst, raznorodnost i pitanje političnosti.« Biti, Vladimir. *Bahtin i drugi*. [1987]. Zagreb: Naklada MD, 1992.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. The John Hopkins , 1996.

Castillo, Debra A. »Coetzee's *Dusklands*: *The Mythic Punctum*.« PMLA 105.5 (1990): 1108-1122.

Coetzee, J. M. *Age of Iron*. [1990]. Penguin Books, 1998.

—. *Boyhood: Scenes from Provincial Life*. [1997]. Vintage, 1998.

—. *Diary of a Bad Year*. [2007]. London: Vintage Books, 2008.

—. *Disgrace*. Vintage, 1999.

—. *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. David Attwell. Cambridge-Harvard: Harvard University Press, 1992.

—. *Dusklands*. [1974]. Penguin Books, 1983.

—. *Elizabeth Costello*. Viking, 2003.

—. *Foe*. [1986]. Penguin Books, 1987.

—. *In the Heart of the Country*. [1977 ]. London: Vintage Books, 2004.

—. *Inner Workings: Literary Essays 2000-2005*. [2007 ]. London: Vintage, 2008.

—. »Ispovijest i dvostruke misli: Tolstoj, Rousseau, Dostojevski.« *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. David Attwell. Cambridge-Harvard: Harvard University Press, 1992.

—. »Jerusalem Prize Acceptance Speech.« *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. David Attwell. Cambridge-Harvard: Harvard University Press, 1992.

—. *Life & Times of Michael K*. [1983]. Vintage, 1998.

—. On Nelson Mandela (1918–2013) <http://www.nybooks.com/articles/2014/01/09/nelson-mandela-1918-2013/>.

—. *Slow Man*. [2005 ]. London: Vintage Books, 2006.

—. *Stranger Shores: Essays 1986-1999*. London: Vintage Books, 2002 (2001).

—. *The Master of Petersburg*. [1994 ]. Minerva, 1995.

—. »Unutar mračne sobe: pisac i južnoafrička država.« *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. David Attwell. Cambridge-Harvard: Harvard University Press, 1992.

—. *Waiting for the Barbarians*. London: Secker and Warburg, 1980.

—. *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa*. Yale University, 1988.

De Man, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis, 1986.

Derrida, Jacques. *Drugi smjer*. [1991]. Zagreb: Institut društvenih znanosti "Ivo Pilar", 1999.

—. »*Force of Law*: The 'Mystical Foundation of Authority'«. *Cardozo Law Review* 11 (1990).

—. *Sablasti Marxa: stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*. Prev. Srđan Rahelić. [1993]. Hrvatska sveučilišna naklada, 2002.

—. »*This Strange Institution Called Literature*«. Jacques, Derrida. *Acts of Literature*, ur. Attridge, Derek. Routledge, 1991.

Donadio, Rachel. <<http://www.nytimes.com/2007/12/16/books/review/Donadio-t.html>>.

Felman, Shoshana. *Pravno nesvjesno*. Prev. Marina Miladinov. [2002]. Zagreb: Deltakont, 2007.

Foucault, Michel. »*Of Other Spaces: Heterotopias*«. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984).

Freud, Sigmund. »Psihoanalitičke napomene o jednom autobiografski opisanom slučaju paranoje.« *Pronađena psihoanaliza*. Prev. Boris Buden. Zagreb: Naprijed, 1987.

Gordimer, Nadine. *The Idea of Gardening* <<http://www.nybooks.com/articles/1984/02/02/the-idea-of-gardening/#fn-1>>.

Hand, Sean. *The Levinas Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

helen.suzman.foundation. <<http://hsf.org.za/resource-centre/focus/issues-31-40/issue-32-fourth-quarter-2003/jm-coetzee-incites-an-anc-egg-dance>>.

Hesiod. »Poslovi i dani.« Hesiod. *Poslovi i dani; Postanak bogova; Homerove himne*, prijev. Branimir Glavičić. Zagreb: Demetra, 2005.

Levinas, Emmanuel. *Drukčije od bivstva ili s onu stranu bivstvovanja*. Nikšić: Jasen, 1999.

—. »Filozofija, pravda, ljubav.« Levinas, Emmanuel. *Među nama: misliti-na-drugog*, ćir. Prev. Ana Moralić. [1991]. Sremski Karlovci-Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.

—. *Totalitet i beskonačno: ogled o izvanjskosti*. Prev. Nerkez Smailagić. Sarajevo: Veselin Masleša, 1976.

Masland, Tom. [http://articles.chicagotribune.com/1988-01-17/news/8803220875\\_1\\_baragwanath-south-african-medical-journal-hippocratic-oath](http://articles.chicagotribune.com/1988-01-17/news/8803220875_1_baragwanath-south-african-medical-journal-hippocratic-oath).

Milgram, Stanley. *Poslušnost autoritetu*. Prev. Ivana Spasić. [1974]. Beograd: Nolit, 1990.

Nancy, Jean-Luc. *La Communauté desœuvrée*. Paris, 1986.

*Overcoming Apartheid*. <<http://overcomingapartheid.msu.edu/sidebar.php?id=65-258-2>>.

*We may take comfort in this thought*. <<http://yolacrury.blogspot.hr/2007/06/we-may-take-comfort-in-this-thought.html>>.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press, 1987.

South African History Online. < <http://www.sahistory.org.za/article/origins-formation-sharpeville-and-banning-1959-1960>>.

Spivak, Gayatri Chakravorty. »*Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenese of Teaching*.« *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism* (2002).

—. »*Theory in the Margin: Coetzee's Foe Reading Defoe's Crusoe/Roxana*.« Arac, Jonathan i Barbara Johnson. *Consequences of Theory: Selected Papers from the English Institute*. London: John Hopkins Press Ltd., London, 1991. 154-180.

Šonje, Jure ur. *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: LZMK i ŠK, 2000.

*Webster's New World College Dictionary*, fourth edition. n.d.

Wittenberg, Hermann. »*Towards an Archaeology of Dusklands*'.« *English in Africa* 38.3 (2011): 71-89.

## **BILJEŠKA O AUTORU**

Mario Tukerić rođen je u Zagrebu 1. 12. 1978. godine. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirao je kroatistiku i polonistiku. Godine 2005. upisao je doktorski studij hrvatske kulture.